

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

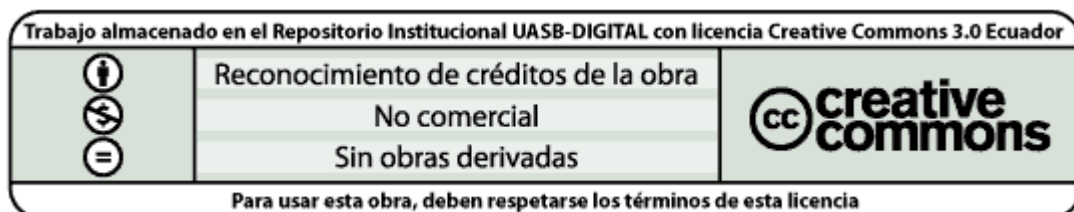
Programa de Maestría

en Historia

**LOS IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE EL INFIERNO
EN LA PINTURA DE HERNANDO DE LA CRUZ, 1629**

Susan Rocha Ramírez

2013



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS/MONOGRAFIA

Yo, Susan Elizabeth Rocha Ramírez autora de la tesis intitulada **LOS IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE EL INFIERNO EN LA PINTURA DE HERNANDO DE LA CRUZ, 1629**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Historia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 4 de marzo de 2013

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Programa de Maestría

en Historia

**LOS IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE EL INFIERNO
EN LA PINTURA DE HERNANDO DE LA CRUZ, 1629**

Susan Rocha Ramírez

2013

TUTOR: Carmen Fernández Salvador

Quito, 4 de marzo de 2013

ABSTRACTO:

En 1629, Hernando de la Cruz, guía espiritual de Mariana de Jesús, pintó para la iglesia jesuítica de Quito un cuadro de gran formato sobre el *Infierno*. El lienzo se colocó a la entrada del templo, frente a la *Gloria de los predestinados*, pintada en un formato similar, por el mismo autor. Estos fueron los lienzos más grandes del edificio y se ubicaron a la entrada del mismo.

Esta tesis intentará responder porqué de entre todos los temas religiosos, los jesuitas quiteños escogieron representar al infierno como la vista principal de entrada a su iglesia. Para ello, explora el contexto de producción y circulación de la imagen infernal, indaga en las prácticas de la sociedad quiteña que pudieron influir en la decisión jesuítica. Luego, se aborda el imaginario jesuítico sobre la noción de condena eterna en su época; así como el papel de la Compañía de Jesús como productora de esta representación y de una forma particular de mirar e interpretar esta pintura, acompañándola de usos religiosos como la confesión o la penitencia. Finalmente, se analizará la pintura en relación tanto con las prácticas sociales quiteñas, como con los imaginarios jesuíticos del fuego eterno.

En esta tesis utiliza como fuentes a historias ejemplares, sermones, pinturas y textos catequéticos producidos entre 1600 y 1697. Para abordarlas utiliza la metodología de la historia contextual del arte y de la nueva historia cultural. De esta manera ensaya una interpretación del universo de significación de la pintura de Hernando de la Cruz.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Índice de ilustraciones	6
Introducción	7-16
CAPÍTULO I: La población quiteña, productora y destinataria de la representación	17-42
CAPÍTULO II: Imaginarios jesuíticos sobre el Infierno	43-60
CAPÍTULO III: La representación del <i>Infierno</i> de Hernando de la Cruz	61-79
Conclusiones	80-84
Bibliografía	85-97
Anexos	98-99

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. *Infierno*, Alejandro Salas, 1879 (copia de la obra de 1629).
2. Análisis formal del *Infierno*, Alejandro Salas, 1879 (copia de la obra de 1629).
3. Análisis formal del *Infierno*, Alejandro Salas, 1879 (copia de la obra de 1629)
4. Análisis formal del *Infierno*, Alejandro Salas, 1879 (copia de la obra de 1629)
5. *Camino al Infierno y Camino al cielo*, Luis de Riaño 1626.
6. *Durísimo juicio a las gentes, amen*, Diego Quispe Tito, 1675.
7. *Juicio Final*, José López de los Ríos, iglesia de Caraburo, 1684.

LOS IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE EL INFIERNO, EN LA PINTURA DE HERNANDO DE LA CRUZ, 1629

INTRODUCCIÓN

Al entrar en la Compañía de Jesús de Quito, dos imágenes de gran formato ubicadas debajo del coro llaman la atención de los fieles. La una representa al *Juicio Final* con la gloria de los predestinados. La otra al *Infierno* con la condena eterna. En ambos cuadros se percibe una forma de representación propia del siglo XIX, pero con algunos elementos barrocos. Al acercarse, el asistente se fija que la esquina de ambas pinturas posee una inscripción idéntica: “fiel copia del cuadro que en 1629 pintó el H. Hernando de la Cruz, director de la B. Mariana de Jesús, 1879.”

Al investigar sobre el proceso de elaboración de la copia, surge una pregunta: ¿la obra pintada por Hernando de la Cruz es similar a la copia realizada por Alejandro Salas?, ¿cuándo se deterioró o desapareció el *Infierno* de Hernando de la Cruz? No se sabe con exactitud la respuesta a estos cuestionamientos.¹ Muchas obras coloniales del siglo XVII provienen de grabados europeos. Sin embargo, la imagen del infierno que Salas “copió” no es exactamente igual a los grabados que se sabe que circularon en la Audiencia de Quito.

Si existiera la certeza de que se trata de una copia fiel, se podría pensar que la obra de Hernando de la Cruz fue original y elaborada a través de una composición propia. Pero, al mirar pinturas de Hernando de la Cruz sobre Mariana de Jesús e Ignacio de Loyola, se percibe que estas obras claramente emanan de un grabado europeo. Desde mediados del siglo XX, existe un debate sobre la autoría de los *Profetas* de la Compañía de Jesús de Quito que han sido atribuidas a él y a

¹ Se cree que el *Infierno* fue llevado por Luis Sodiro a un museo británico y aún no ha sido devuelto: Francisco Vascones, *El templo de San Ignacio de Loyola en Quito*, Quito, 1939, p. p. 85; que hay un cuadro similar en la iglesia de Tabacundo, Juan Mico Buchón, *La iglesia de la Compañía de Quito*, Quito, Fundación Pedro Arrupe, Residencia San Ignacio, 2003, p. 4. Una versión decimonónica, del jesuita L. Sanvicente, sostiene que llamaba la atención un lienzo de colosales medidas de Hernando de la Cruz, que plasmaba las llamas del infierno, el cual, debido a su gran deterioro fue suplido por una copia que carece de méritos, aunque excite vivamente la atención del público. P. L. L. Sanvicente, *Iglesia de la Compañía, Álbum del Ecuador*, No. 3, Quito, 3 de marzo de 1898, p. XX.

Nicolás Goribar, sin que se haya definido la autoría.² Los Profetas, también son tomados de estampas europeas, por ello, es probable que el *Infierno* pintado por Hernando de la Cruz, proceda también de un grabado y que la pintura que hoy se conserva, posea alguna referencia a esa imagen.

Esta tesis surgió a partir de la curiosidad por conocer las motivaciones que tuvo la Compañía de Jesús de Quito para representar al Infierno en gran formato y ubicarlo dentro de un espacio privilegiado a la entrada del templo, al punto de convertir a la pintura en una vista obligada para quienes acudían a la iglesia. Esto condujo a preguntarse de qué manera se relacionó esta pintura con los cuerpos sociales, es decir, si condenaba hábitos que los pobladores tenían, con qué parámetros lo hacía y sobre todo, qué usos sociales tuvo la imagen durante el siglo XVII. Conjuntamente, se deseaba saber cómo eran los imaginarios ignacianos sobre el infierno.

El marco temporal se origina en la visibilización de conductas concupiscentes acontecidas a inicios del siglo XVII, que pudieron incidir en la decisión de representar el Infierno y en la forma de mirarlo. Varios jesuitas contemporáneos a Hernando de la Cruz realizaron historias ejemplares sobre él, en las cuales describieron la pintura del *Infierno*. La última es de Jacinto Morán de Buitrón, de 1697. Por ello va a estudiar a las prácticas de representación y visualidad dentro de este marco social, entre 1600 y 1697.

² Entre 1911 y 1930 historiadores del arte panameños como Octavio Méndez Pereira, Enrique Arce y Juan Antonio Susto, acotaron que Hernando de la Cruz fue el primer pintor panameño, uno de los creadores de la Escuela Quiteña y autor de las pinturas de la Compañía de Jesús de Quito. Ante esto, en Ecuador, en 1930, José Gabriel Navarro acotó que Gorivar es el autor de los Profetas (José Gabriel Navarro, *La iglesia de la Compañía en Quito*, Madrid, Talleres tipográficos de A. Marzo, 1930). En 1949, José María Vargas determinó que si las pinturas del Infierno y el Juicio Final son copias exactas de la obra de Hernando de la Cruz, es imposible que los profetas sean del mismo autor, y los atribuyó a Gorivar (José María Vargas, *El Arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, litografía e imprenta Romero, 1949, p. 122). Ese mismo año, José Jouanen, explicó que Morán de Buitrón escribió su obra en 1695, por ello, era contemporáneo a Gorivar y al hablar de las pinturas de la Compañía, las atribuye todas a Hernando de la Cruz, lo que lo lleva a deducir que los profetas son de Hernando de la Cruz. (José Jouanen, *La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito (1605-1862)*, Quito, La prensa católica, 1949, p. 3-7). Al año siguiente Teresa López afirmó que Hernando es autor de los Profetas. (Teresa López, *La vida y el arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz S. J.*, Quito, La prensa católica, 1950, p. 32-) Los pintores Víctor Mideros y Nicolás Delgado apoyaron la tesis de López y Jouanen. En ese momento, Pio Jaramillo Alvarado, presidente de la Casa de la Cultura creó una comisión integrada por Diógenes Paredes, José Enrique Guerrero, Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman para determinar ¿Quién es el autor de los profetas? Ellos informaron que Gorivar fue el autor de los Profetas porque no era posible que las pinturas del Infierno y el Juicio Final sean de la misma mano que los Profetas. (Rodrigo Miró, *El Hermano Hernando de la Cruz y su significación en la pintura quiteña*, Panamá, 1966, p. 11-13), Su informe miró la copia de Alejandro Salas como si fuera la obra de Hernando de la Cruz, por ello, este informe no garantiza que Gorivar sea autor de los profetas y los textos de Jouanen tampoco garantiza que Hernando de la Cruz lo sea.

La historia del arte ha reflexionado ampliamente sobre la imagen barroca en la forma cómo construyó sus estrategias de representación y circulación. Luego de la Contrarreforma, la pintura usó a las herramientas de la poética y la retórica aristotélicas. Por ello, procuró que lo religioso norme la vida social y política. El *Infierno* de Hernando de la Cruz por ejemplo intentó regentar la conducta de su audiencia. Así, en el Barroco, “el poder de convicción es el fundamento verdadero de las relaciones humanas;” y para convencer se emplearon sobre todo los afectos; ya que más que difundir los dogmas religiosos y éticos, se intentó que se viviera según esos dogmas.³ Abordar las estrategias de convicción de las representaciones puede ayudar a comprender cuales usó Hernando de la Cruz como pintor del *Infierno* y cuales utilizaron quienes pertenecían a la Compañía de Jesús para tutelar los usos sociales y encaminar a la interpretación de la imagen del fuego eterno.

La imagen religiosa debía persuadir a la audiencia. Una forma de hacerlo, aplicada por la Compañía de Jesús en el mundo, era que las representaciones sean advertidas sensorialmente. Se dotó al Más Allá de una forma experimentable a través de los sentidos en lugar de crear una imagen para ser contemplada. Esta era una de las ideas de Plotinio, que estaba presente en las imágenes del Barroco americano,⁴ retomada por Ignacio de Loyola, fundador de la orden jesuita, para crear sus *Ejercicios Espirituales*, en 1548.⁵ Se concebía lo sobrenatural con emociones que provenían del cuerpo y estimulaban al entendimiento a través de la memoria.

Esto fue posible porque para plasmar y experimentar las representaciones jesuitas se recurrió a la *composición del lugar*, de los *Ejercicios Espirituales*, que consiste en “ver con los ojos de la imaginación” el lugar donde transcurre lo que se medita, mirar sus detalles, ordenar los sucesos y los personajes allí, así como experimentar la meditación con los cinco sentidos. Igualmente, memoria,

³ Guilio Carlo Argán, “La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”, en *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, N. 96, 2010, p. 111-113.

⁴ Ricardo González, “Entre el cielo y el infierno. Arte, ideas y vida en el mundo colonial”, en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, p. 134.

⁵ Ignacio de Loyola en Manuel Espinosa Pólit, *Los ejercicios de San Ignacio, meditaciones y comentario*, Tomo primero, Introducción general, principio y fundamento de la primera semana, Quito, Victoria, 1960.

imaginación y contexto construyen una representación del Más Allá, utilizando imágenes corporales y terrenales. Ver, oler, palpar, oír y gustar lo terreno volvió aprehensible al mundo infernal.

El *Infierno* de Hernando de la Cruz, por su gran tamaño y ubicación en la entrada del templo, fue una de las imágenes más importantes de la Compañía de Jesús de Quito. Pintada en 1629, fue una de las primeras obras que se instalaron en esta iglesia, cuya construcción inicio en 1605 y duró hasta 1634.⁶ Se conoce que los temas religiosos son muy amplios, por ello cabe preguntarse ¿por qué se privilegió al infierno y al juicio final para ser pintados en un formato más grande y ubicarlos en un lugar privilegiado del templo? Cuestionarse si ¿existieron prácticas y/o circunstancias que influenciaron esta decisión? y, sobre todo, intentar conocer ¿qué se esperaba de esta representación? Pues, aunque la imagen proceda de un grabado europeo, existió una selección del tema y de una forma de plasmarlo. Para esto es necesario responder ¿a qué audiencia se dirigía la imagen?, ¿qué elementos del imaginario jesuita sobre el infierno estaban presentes cuando se produjo la imagen?, y ¿qué prácticas del mirar se utilizaron en la circulación de la pintura dentro de la Compañía?

El objetivo de este trabajo es abordar al *Infierno* de Hernando de la Cruz como una imagen que contiene y expresa al imaginario jesuita sobre el infierno, que responde a prácticas sociales que se deseaba reformar y que utilizó varias estrategias retóricas para conmover a la audiencia. Los objetivos específicos son: indagar las prácticas sociales de los destinatarios de la representación; en especial en la venalidad condenada. Abordar la forma en que los jesuitas imaginaron el fuego eterno. Y aproximarse a las estrategias de persuasión plasmadas en el *Infierno* y presentes en otras representaciones de la Iglesia de la Compañía de Jesús que edificaron una forma particular de ver y sentir a esta pintura.

⁶ Cuya edificación inició en 1605; abrió sus puertas al culto en 1613, y terminó su construcción en 1634. La fachada de piedra se concluyó en 1765. Ver Alfonso Ortiz Crespo, "La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito. Exaltación de piedra y oro", en *Patrimonio de Quito*, N. 2, Quito, FONSAL, Diciembre 2005, p. 8-12.

La hipótesis de esta tesis consiste en que el *Infierno* de Hernando de la Cruz reúne al imaginario barroco jesuita acerca del averno, así como a comportamientos concupiscentes que movieron a la iglesia a producir esta pintura con fines catequéticos. Esto se intentará probar a través del procesamiento de algunas conductas, especialmente de las autoridades de la Real Audiencia de Quito, debido a la Visita General de Juan de Mañozca y Zamora, realizada entre 1624 y 1625,⁷ y a varios escándalos ocurridos dentro de la iglesia católica, relacionados con las acusaciones de simonía y lascivia. A la vez, varias epidemias cercanas una a la otra y algunos desastres naturales generaron un temor generalizado ante el castigo divino y eterno.⁸ Para ello, se usaran como fuentes: sermones, pinturas e historias ejemplares, de autores jesuitas contemporáneos a Hernando de la Cruz, quienes imaginaron y describieron la condenación eterna.

El *Infierno* de Hernando de la Cruz ha sido tematizado en varias publicaciones, sin que se preste atención a la diferencia entre copia que Salas elaboró en 1879 y la obra pintada en 1629 por el jesuita.⁹ Se ha escrito que retrata al infierno de la *Divina Comedia* de Dante¹⁰ y que durante siglos ha estado presente en las pesadillas de los quiteños.¹¹ Ningún texto ha relacionado a la obra con el imaginario jesuita de esa época sobre el infierno o con las prácticas sociales y las circunstancias que pudieron incidir en su representación. El presente trabajo es pionero en abordar las relaciones entre la pintura, los imaginarios infernales y las prácticas sociales; así como los usos sociales que tuvo la imagen.

⁷ Valeria Coronel, "Pensamiento político jesuita y el problema de la diferencia colonial", en varios, *Radiografía de la Piedra, los jesuitas y su templo en Quito*, FONSAL, 2008, p. 139.

⁸ Diego Rodríguez Docampo, "Descripción y relación del Estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandato del Rey Nuestro Señor en virtud de su real cédula dirigida al ilustrísimo Sr. Don Agustín de Ugarte y Saravia, Obispo de Quito, del consejo de su majestad, por cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo, clérigo presbítero, secretario del venerable Dean y cabildo de aquella catedral, Quito, 24 de marzo de 1650", en Pilar Leiva Ponce, *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*, tomo II, Quito, Abya Yala, Marka, Fuentes para la historia andina, 1994, p. 311.

⁹ Esto se prueba con el informe emitido por la Casa de la Cultura dentro del debate sobre la autoría de los Profetas, Rodrigo Miró, *El Hermano Hernando de la Cruz y su significación en la pintura quiteña...*, p. 11-13

¹⁰ Roberto Rubiano Vargas, "El infierno está cerca del cielo", en *Patrimonio de Quito*, N. 2, Quito, FONSAL, Diciembre 2005, p. 40.

¹¹ Ídem.

Para responder a las preguntas antes mencionadas, sobre todo aquella que propone indagar acerca de ¿por qué se privilegió al infierno y al juicio final para ser pintados en un formato más grande y ubicarlos en un lugar privilegiado del templo? será de utilidad recurrir al trabajo del filósofo Bolívar Echeverría, quien postuló que la teología jesuita postridentina fijó una función para el humano en la creación: el libre albedrío.¹² Así, el cuerpo y el mundo fueron ocasión de pecado y oportunidad de beatitud; el sujeto mediaba en una lucha inconclusa entre la luz y las tinieblas. La Reforma determinó que Dios posee condiciones de gracia suficientes para la salvación, y los jesuitas de la Contrarreforma argumentaron que se requiere de la intervención humana para que la Gracia suficiente se convierta en eficaz. Echeverría definió a estas ideas como pelagianismo porque para él la teología redefinía la presencia de Dios en el mundo, siendo la gracia divina y la libertad humana su problema central. De esta forma la salvación depende del humano y la creación es un proceso que está realizándose, no algo realizado.

Las ideas de Echeverría son importantes dentro de esta tesis porque la libertad humana se presentaba como un problema, que había que regular y controlar mediante la persuasión. Esto se lograba con imágenes como el *Infierno*, sermones e historias ejemplares. Además, como se verá en el segundo capítulo, el cuerpo se presenta como oportunidad de pecado y ocasión de beatitud dentro de los imaginarios jesuitas.

Anthony Pagden, postula que los pensadores religiosos españoles, a finales del siglo XVI, se encontraban convencidos de ser una auténtica potencia cristiana, así como de la superioridad de su religión y su cultura sobre los amerindios. De esta forma, el dominio era un deber cristiano sobre pueblos que vivían en ignorancia.¹³ Como el contexto de producción y circulación de la pintura de Hernando de la Cruz es una situación colonial, dentro de la cual la Compañía de Jesús enuncia al

¹² Bolívar Echeverría, “La Compañía de Jesús y la primera modernidad de América Latina”, en Petra Schummler ed., *Barrocos y modernos, nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Madrid, Vervuert iberoamericana, 1988, p. 45-63.

¹³ Anthony Pagden, *La caída del hombre natural*, Madrid, Alianza América, 1988, p. 16

Infierno como una forma de normar la vida colonial, como un deber cristiano; las ideas de Pagden permitirán acercarse al lugar de enunciación de la pintura.

Para responder a la segunda pregunta que hace referencia a si ¿existieron prácticas y/o circunstancias que influenciaron esta decisión de representar el infierno y el juicio final? Se recurrirá a Rosemarie Terán, quien explora la necesidad que los sujetos sociales del siglo XVII en Quito tuvieron de construir una identidad basada en el milagro; donde la iglesia medie con lo sobrenatural. Examina las instituciones de control social y analiza el culto mariano como receptáculo de milagros e identidades, así como, a la construcción de Mariana de Jesús, en sus relaciones con Rosa de Lima y Catalina de Sena.¹⁴ Esta tesis no explora el culto mariano, pero sí trabaja sobre la necesidad eclesiástica de producir, mediar y representar un Más Allá. Otra coincidencia es la expresión pública de penitencia, que Terán analiza en relación con el robo ocurrido dentro de una capilla y el relato de los castigos y reacciones de la ciudad. Acto que aconteció diez y siete años luego de pintado el *Infierno*, por ello, la expiación pública permite contextualizar la imagen.

Finalmente, para responder la pregunta acerca de ¿qué se esperaba de esta imagen del infierno? se partirá de la lógica penitencial y la representación del pecado como aparato de control social, tal como Valeria Coronel aplica este concepto a la sociedad quiteña del siglo XVII.¹⁵ Siguiendo sus ideas, se mirará a la relajación moral y la corrupción como prácticas que agitaban a la sociedad, como se evidencia en la Visita General de Mañozca a la Audiencia de Quito.¹⁶ Él encontró casos de hurto, la influencia de amistades personales sobre decisiones judiciales, fueros favorecidos para los miembros principales de la sociedad, asesinatos deliberados por venganza personal entre la

¹⁴ Rosemarie Terán Najas, “La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII”, en Eduardo Kingman Garcés (Comp.), *Ciudades de los Andes, visión histórica y contemporánea*, Quito, ciudad, centro de investigaciones, IFEA, 1992, p. 153-171.

¹⁵ Valeria Coronel, *Gobierno moral y muerte civil, Formación de una modernidad católica y colonial (Quito, segunda mitad del siglo XVII)*, Tesis de Maestría en Historia Andina, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Quito, noviembre de 1997.

¹⁶ Valeria Coronel, “Pensamiento político jesuita y el problema de la diferencia colonial”, en varios, *Radiografía de la Piedra, los jesuitas y su templo en Quito*, FONSAL, 2008, p. 139.

nobleza y relaciones sexuales ilícitas.¹⁷ A estos escándalos se sumaron los desastres naturales, crisis económicas y varias pestes, ante lo cual, se respondió con expiaciones públicas sobre el pecado. El *Infierno* puede ser una de esas expresiones, construida como una imagen emblemática de la concupiscencia, la culpa y el castigo que conmueve a través del miedo. Esta tesis comparte con Coronel la idea de que existía una preocupación social debido a la relajación moral y la corrupción, donde la iglesia se presentaba como mediadora del orden social.

Este texto se inscribe dentro de la historia cultural, porque abarca los imaginarios sociales y se pregunta por la significación que el infierno tuvo para los jesuitas del siglo XVII, en Quito. Dialoga con la historia del arte, especialmente con lecturas contextuales sobre el Barroco, como la elaborada por Argan, quien aborda a la persuasión como función del arte y como enlace de las relaciones humanas. Además se interpretará al *Infierno* como una *representación*, que para Stuart Hall, conecta al lenguaje con la cultura, en este caso, entendida como una práctica.¹⁸

Uno de los conceptos principales de este trabajo es el de la historiadora mexicana Norma Durán, quien encuentra en las representaciones barrocas el uso de la retórica epidíctica. Este recurso enfatiza la repetición, representación, proclamación y redundancia en la prédica; porque recurre a la emoción y al sentimiento para conmover y mover a la acción. Así, por ejemplo se imita la pasión y muerte de Cristo, pero no su mensaje. Entonces la verdad no se erige con tesis lógicas, sino con pruebas como la imagen y el milagro.¹⁹ La epidíctica se basa en elogiar y culpar al mismo tiempo. Se usa en representaciones que contraponen al bien con el mal o que contrastan a la hermosura con lo horrendo, etc. En el caso de esta tesis, la posición de las pinturas de Hernando de la Cruz sobre la gloria de los predestinados y las penas del infierno, colocadas una frente a la otra es una forma de

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Stuart Hall, "El trabajo de la representación", en Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas, en línea: <http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf>, consultado el 9 de octubre de 2012.

¹⁹ Norma Durán, "la retórica del martirio y la formación del yo sufriente en la vida de San Felipe de Jesús", revista *Historia y Grafía*, México, UIA, N. 26, 2006; 85-88.

retórica epidíctica. Cabe añadir que se trata de una estrategia de presentación de las imágenes infernales utilizada con otras representaciones coetáneas, elaboradas en el área andina, dentro de iglesias jesuíticas y franciscanas.

Otro concepto usado es el *exemplum* retórico, que es una estrategia persuasiva con fines morales. Este género retórico presenta pruebas que pueden convencer a la audiencia a través de la *probatio*.²⁰ Por ejemplo, para probar su argumento y persuadir a la audiencia, los jesuitas quiteños contemporáneos a Hernando de la Cruz escribieron historias ejemplares, entre ellas, las mismas biografías del pintor.

Las imágenes y documentos que se utilizaron en esta tesis se hicieron desde su función moralizadora, y por supuesto, su lugar de enunciación fue la iglesia. Por eso, este trabajo se limita a la forma en que la imagen del infierno permitió a los religiosos, en especial a los jesuitas, explicar el mundo y apropiarse de él. Cuando se incluyan elementos de otras órdenes religiosas será con la finalidad de establecer las semejanzas y diferencias que poseen con los jesuitas.

Para profundizar en la vida y la obra de Hernando de la Cruz, como autor del Infierno, se utilizarán documentos que registran las relaciones o el contacto que tuvieron con él algunos jesuitas que vivieron en Quito, en el siglo XVII: Diego Rodríguez Docampo, Pedro de Mercado y Jacinto Morán de Buitrón son un ejemplo de ello. Al igual que los sermones de los jesuitas Alonso de Rojas y Pedro de Rojas. Hernando de la Cruz experimentó varios pecados condenados en la pintura y luego ingresó a la orden jesuítica. La historia ejemplar de su vida, narrada por estos jesuitas, ilustra un modelo de conversión similar a la deseada con su pintura del *Infierno*, ya que inicia en la vida mundana y llega a convertirse en un cristiano virtuoso.

²⁰ Cristóbal Cuevas, "Para la historia del *exemplum* en el Barroco español (*El Itinerario de Andrade*)", en *Edad de Oro*, n. 8, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, p. 59-75.

Debido a que el *Infierno* de Hernando de la Cruz ha desaparecido y a que con pocos años de diferencia se pintaron otras imágenes de la condena eterna en regiones cercanas, esas imágenes se utilizarán como fuente. Una característica que todas comparten es dialogar con otra imagen del Juicio Final, colocada al frente o al costado derecho. Esta ubicación puede significar, dentro de una cultura binaria los dos caminos por los cuales los humanos pueden transitar. Este es el caso de las pinturas de: Luis de Riaño, Bernardo Bitti, Diego Quispe Tito y otros. Finalmente, aunque no existe la certeza del parecido, se utilizará la copia que Alejandro Salas elaboró sobre el *Infierno* de Hernando de la Cruz.

La metodología de esta tesis proviene de la historia contextual del arte, cuyo enunciado es que las condiciones religiosas y sociales de la época estructuran la forma de ver, que depende de los hábitos y experiencias situados en el mundo de la vida,²¹ y de la historia cultural, porque trabaja con la imaginación social²² de la época sobre el fuego eterno y se acerca a la significación de la pintura mediante representaciones, miradas y prácticas.²³ Por ello, se considerará que los sermones se predicaban con la ayuda de obras de arte. Esta imagen estaba rodeada de olores a incienso, mirra, parafina, de aromas corporales; del sabor de la hostia, del sonido de rezos y cantos; de la solemnidad de la misa y la penitencia. El *Infierno* de Hernando de la Cruz pudo ser señalado, junto a la imagen de la gloria plasmada en el *Juicio Final*, para obtener una confesión sincera o persuadir a la audiencia mediante el deseo, la culpa y el miedo.

²¹ Michael Baxandal, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2000.

²² Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós orígenes, 2004, p. 84.

²³ Ídem, p. 85.

CAPÍTULO I:

LA POBLACIÓN QUITENA,

PRODUCTORA Y DESTINATARIA DE LA REPRESENTACIÓN

En este capítulo se intentara contestar ¿por qué se privilegió al infierno y al juicio final para ser representados en un formato más grande que las demás pinturas ubicadas dentro de la Compañía de Jesús de Quito? Responder a esta interrogación implica hacerse otro cuestionamiento sobre la sociedad local del siglo XVII; es decir, preguntarse si ¿existieron prácticas y/o circunstancias que influenciaron esta decisión? Estas preguntas permitirán explorar a la audiencia del *Infierno* de Hernando de la Cruz.

Debido a que la imagen se produjo y circuló dentro de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, este apartado se limita las prácticas sociales y preceptos jesuíticos emitidos entre 1600 y 1697 en esta ciudad. El punto de partida es que la imagen se dirigía a una audiencia culturalmente diversa y amplia. Quienes miraban el *Infierno* asistían al templo, porque vivían en esta urbe o estaban de paso en ella. Para responder: ¿a qué audiencia se dirigía la imagen? se considerará que la sociedad andina, entre 1600 y 1630, estaba viendo signos de cambio que le producen temor, ante los cuales responde con rezos, coquetería, relajo, novedad y sortilegio.²⁴ Esos cambios fueron la extirpación de idolatrías, la edificación de recogimientos, para juntar a mujeres divorciadas y viudas, así como la proliferación de beatas. Durante esos años, los jesuitas intentaban evangelizar la Amazonía, en especial Mainas e intervinieron en los intentos por colonizar Esmeraldas.

Glave relata acusaciones de originarios del Virreinato de Lima; se han seleccionado casos provenientes de Quito, Cuenca y Loja, uno de ellos, fue el presidente de la Real Audiencia de Quito, Antonio de Morga, a quien cataloga como mujeriego, escandaloso y sensual. Como licenciosa e

²⁴ Luis Miguel Glave, *De rosa y espinas, creación de mentalidades criollas en los andes (1600-1630)*, documento de trabajo N°52, Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo N°52 Serie Historia N°8, 1993, p. 6-12, en línea: <http://www.iep.org.pe/textos/DDT/ddt52.pdf>, consultado el 9 de octubre de 2012.

infiel, su amante, doña Genoveva de Arteaga. Por otro lado, cuenta la vida de mujeres que al intentar ser místicas y santas fueron declaradas herejes, desviadas, corruptas y “alumbradas”, como la quiteña María de San Rafael y la cuencana Ana María Pérez. Como adivino, solicitante y falso profeta al religioso lojano Gallegos de Acevedo. Estos casos llegaron a oídos del Tribunal de la Inquisición de Lima en fechas cercanas a la representación de Hernando de la Cruz y permiten explorar valores, anhelos, culpas y miedos de la Audiencia de Quito.

Como fuentes se utilizarán los textos del presbítero y escribano jesuita Diego Rodríguez Docampo, quien en 1650, realizó la *Relación y descripción del estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito*, que contiene entre otras cosas, historias de buen morir, a través del martirio, relatos sobre desastres naturales, epidemias, amancebamiento, hurto, hechicería, crueldad, injusticia, herejía, sacrilegio y milagros. Subrayó que Hernando de la Cruz “era bien aprovechado de su arte en las imágenes que hacía y había pintado. Como pintor fue superior; como se ve en los lienzos y cuadros que están en la Compañía de Jesús, donde se recogió y fue admitido”.²⁵

El historiador y teólogo jesuita Pedro de Mercado escribió *El cristiano virtuoso, La destrucción del ídolo ¿qué dirán?, Historia del nuevo reino de la Compañía de Jesús*, etc. En ellos define la conducta ideal de la época, posee cuantiosas reflexiones sobre el libre albedrío y relatos de quiteños y quiteñas, conocidos usualmente por “haber confesado sus pecados a un sacerdote de la Compañía de Jesús”. En sus historias ejemplares la peor falta es la impenitencia, que conlleva a una mala muerte y a la pena eterna.

Jacinto Morán de Buitrón publicó: *La azucena de Quito, que brotó del florido campo de la Iglesia de las Indias Occidentales en los reinos del Perú, y cultivó con los esmeros de su enseñanza*

²⁵ Diego Rodríguez Docampo, *Relación y descripción del estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandato del Rey Nuestro Señor en virtud de la Real Cédula dirigida Illmo Sr. D. Agustín Ugarte Saravia, Obispo de Quito*, 1650, P. 8.

la Compañía de Jesús, texto que posee una historia ejemplar de Hernando de la Cruz y una descripción de las pinturas del *Juicio Final* y el *Infierno*, en donde se precisa su ubicación y función. Cabe añadir que estos autores utilizan la epidíctica y el *exemplum*.

Para iniciar el análisis se va a abordar la mirada jesuita sobre culpas, miedos, impunidades y castigos de algunos habitantes de Quito, así como, algunos escándalos acontecidos de forma sincrónica a la representación de la pintura. Luego, se analizará uno de los anhelos de la Compañía de Jesús: convertir a la audiencia del templo en un *cristiano virtuoso*²⁶ como se aprecia en los textos de Pedro de Mercado y se concluirá con la historia ejemplar sobre Hernando de la Cruz.

a. Culpas, miedos, impunidades y castigos de los destinatarios del *Infierno*

Durante el siglo XVII, se estableció el dominio español en las colonias americanas, Quito se volvió un centro político administrativo²⁷ y una corte intermedia entre las urbes anexas y Lima.²⁸ A la vez, las pugnas entre peninsulares y criollos definieron esa centuria y se visibilizaron a través de escándalos laicos y religiosos, que expresaban esa rivalidad.²⁹ Se intentó consolidar una estructura social, con el afianzamiento de las élites, ya que en esa época, América se “americanizó”.³⁰ Por ello, el “espíritu de la conquista” se convirtió en un “espíritu de posesión” que era “agresivamente defensivo, reivindicatorio y exclusivista” y ese era el signo de un “espíritu colonial”.³¹

La ciudad se había evangelizado, existían cinco órdenes religiosas, siete iglesias y las prácticas devotas eran parte de la vida social. Los jesuitas fueron la quinta congregación en llegar, arribaron cuando ya conocían la lengua de los indígenas; establecieron el culto a la Virgen de

²⁶ Pedro de Mercado, *El cristiano virtuoso, con los actos de todas las virtudes que se hayan en la santidad*, Tunja, Joseph Fernández de Buendía, 1673.

²⁷ Carlos Benavides Vega, “Sinopsis histórica del siglo XVII”, Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador, época colonial II*, vol., 4, Quito, Corporación editora nacional Grijalbo, 1983, p. 109.

²⁸ Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre. Élite y cabildo en Quito en el siglo XVIII*, Quito, Abya Yala, 1998, p. 13-14.

²⁹ Ídem, p. 197.

³⁰ Ídem, p. 57.

³¹ Bernard Lavalle, “Del ‘espíritu colonial’ a la reivindicación criolla o los albores del criollismo peruano”, en *Histórica*, Lima, Vol. II, N. 1, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1978, p. 39.

Loreto³² y con ello, iniciaron un programa de integración étnica. Entonces, la población mestiza había crecido significativamente y dependiendo de su contexto de crianza se integraba a la “república de indios” o a la “república de blancos”. Así, los peninsulares pudieron verse como intrusos cuando las élites criollas defendían su equiparación con el mundo español.³³ Se puede agregar que los mestizos pudieron verse como sujetos ajenos para ambas repúblicas y que su presencia impedía una división categórica entre estas dos esferas étnicas y sociales.

Las elites ejercían una aristocracia de facto, no de *iure*. Aprovechaban la ambigüedad administrativa, incumpliendo como funcionarios las normas que no les resultaban convenientes y, a fuerza de costumbre afianzaron algunas atribuciones y derechos para sí mismos. Esto fue una fuente de conflictos entre el poder metropolitano y el poder efectivo local.³⁴ A la vez, tanto criollos como peninsulares estaban dispuestos a conceder igualdad a los indígenas solamente en el Más Allá.³⁵ Es más, no había igualdad ante la ley. Los dones y privilegios dependían del estamento al cual se pertenecía. La condición social y económica influía en el tipo de castigo que se recibía en un juicio. “Los españoles jamás pensaron en imponer una justicia igualitaria, aunque si realizaban esfuerzos significativos para otorgar a todos el acceso a las cortes.”³⁶

En España era común comprar los cargos burocráticos, incluso se lo podía adquirir para un hijo menor de edad y ejercerlo hasta que tenga la edad para trabajar. Se los podía alquilar, cosa que la corona hacía cuando su costo de venta era muy bajo. También se los embargaba y remataba, cediendo una parte de la puja a España. La venta de oficios apoyó a la movilidad social local, ya que

³² José Félix Heredia, *La antigua provincia de Quito de la Compañía de Jesús y sus misiones entre infieles*, Quito, Centro Ignaciano Pedro Arrupe, 2001, p. 12-15.

³³ Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre. Élite y cabildo en Quito en el siglo XVIII...*, p. 193-195.

³⁴ Ídem, p. 38-57.

³⁵ Jonh Leddy Phlelan, *El reino de Quito en el siglo XVII. La política burocrática en el Imperio Español*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995, p. 103.

³⁶ Ídem, p. 321.

quienes poseían dinero, pero no estatus, podían comprarlos. A la vez, facilitó a los americanos el profesar cargos públicos. En esa estructura, el nepotismo era frecuente y se formaron relaciones de clanes familiares y clientelismo dentro de la burocracia. Era habitual la figura del hacendado, obrajero, comerciante y encargado de un cargo público.³⁷ Los bajos sueldos fueron una causa importante de la corrupción ya que muchos empleos reales exigían un nivel de vida superior al que se podía pagar con los salarios percibidos. Las leyes prohibían a ciertos burócratas contraer matrimonio o hacer negocios en los lugares donde laboraban, pero estas normas no se cumplían.³⁸

Quito había perdido el derecho a poseer alcaldes luego de que se los considerara cabecillas de la *Revolución de las Alcabalas*. Por ello, el 7 de abril 1593 la corona prohibió la elección de estos cargos y las funciones del ayuntamiento se entregaron al corregidor. Al privarla de este derecho, la ciudad perdió prestigio. Con ello, los pleitos entre vecinos ya no eran dimitidos por uno de sus iguales, sino por un corregidor enviado desde Lima o desde España [ese cargo no se vendía y por ello no era otorgado a americanos]. Solo en 1698, Quito obtuvo el perdón real.³⁹ En 1631, Morga, presidente de la Real Audiencia, escribió al rey que existe en un sentimiento general de incomodidad frente al oficio de corregidor de españoles, el cual era visto como uno más de los castigos por la revuelta de 1593. Además, el cargo de corregidor de españoles junto al de corregidor de indios se unificó en una sola persona.⁴⁰ Es decir, que en el siglo XVII había un sentimiento de deterioro y castigo compartido por los miembros de la ciudad.

En 1600, Miguel de Ibarra llegó a Quito como presidente de la Audiencia y encontró que el fiscal tenía enredos amorosos y vivía amancebado; que los funcionarios compraban cargos y luego

³⁷ Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre. Élite y cabildo en Quito en el siglo XVIII...*, p. 81-192.

³⁸ Jonh Leddy Phlelan, *El reino de Quito en el siglo XVII. La política burocrática en el Imperio Español...*, p. 227-236.

³⁹ Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre. Élite y cabildo en Quito en el siglo XVIII...*, p. 93-101.

⁴⁰ Ídem, p. 155-156.

no pagaban los créditos pendientes; que había fueros y excepciones para las autoridades; que existía una pugna entre los poderes religioso y civil, evidenciada en la excomunión de oidores y la expulsión de los clérigos; los ensayadores robaban el oro.⁴¹ Cosas que se puede suponer acontecían en otras ciudades coloniales. Durante su gobierno varios escándalos religiosos y laicos acontecieron.

Para explicar los escándalos religiosos se va a citar un manual quiteño que explica la forma en que deben comportarse los confesores y como deberían ser las confesiones: “nadie duda de la gravedad y de la naturaleza atroz del crimen cometido por un sacerdote que se vuelve obsceno e impúdico durante la confesión. [...] Peca contra la caridad y la virtud y el poder que se deriva del sacramento.”⁴² Ese acto se llamó *solicitud* y se produce cuando el clérigo solicita al confesado o confesada favores sexuales como penitencia. La solicitud se podía realizar entre miembros de la iglesia como sacerdotes y monjas o con la población que anhelaba la absolución de sus pecados.

Al parecer, en 1607, se registró una solicitud dentro del convento de Santa Catalina que se volvió muy pública como para poder ocultarse, gracias al obispo Salvador de Ribera, “un hombre docto y moral, pero carente de discreción”.⁴³ Cuando Ribera llegó a Quito para ejercer su obispado, fue recibido por la fundadora y priora del convento, María de Siliceo. Ella acusó a los dominicos, en especial a Reginaldo Gamero, de múltiples solicitudes cometidas con las monjas catalinas. Ribera investigó el hecho y los encontró culpables. Como no recibió apoyo para resolver el caso dentro de la iglesia, ya que los mandos dominicos tenían los mismos pecados que Gamero; él intentó resolver este problema en el campo de lo público. Por ello, tomó la declaración de las monjas dentro del claustro; divulgó los actos de Gamero en las puertas de las iglesias y pidió su excomunión.⁴⁴

⁴¹ Ídem, p. 110-114.

⁴² Juan Machado de Chávez, *Perfecto confesor y cura de almas*, Barcelona, Pedro de la Cavallería, 1641, p. 775.

⁴³ Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, Quito, clásicos Ariel, No. 53, 1969, p. 39.

⁴⁴ Ídem, p. 40-46.

El antecesor de Ribera, Luis López de Solís fue “celoso del honor de los clérigos, en que no supieran en público sus defectos”, actitud que demostró al reprender en privado las “inquietudes” de los prelados Francisco Jara y Alonso Durán. Además, fue un castigador de pecados públicos y defensor de la inmunidad de la iglesia.⁴⁵ Igualmente, el sucesor de Ribera, Fernando Arias de Ugarte es figurado como un hombre riguroso, que remedió en secreto y con consejos de padre, los defectos de flaqueza que caen en la debilidad humana de los clérigos. Por ejemplo, Miguel Sánchez Salmerón, acusó a un cura de estar mal amigado con una mujer y el obispo sintió que se divulgara su defecto y su miseria.⁴⁶ En general, se sugería reserva, no castigo y por esos años sucedieron otras solicitudes que se volvieron públicas en Popayán y Loja.⁴⁷ Sin embargo, en las crónicas jesuíticas los sacerdotes son tentados por el sexo femenino y triunfan virtuosos:

A un sacerdote secular, hijo del religioso espíritu de la Compañía, habló una mujer pobre y hermosa solicitándole a lo feo del pecado de torpeza. Oyendo sus palabras el casto sacerdote advirtió que nacían no tanto del afecto al pecado lascivo, cuando al afecto de lo necesario y que la pobreza le movía y obligaba a vender su cuerpo por el interés del precio que le quisiese dar. Con esta advertencia ejercitó dos virtudes: la una fue triunfar del vicio de la carne no queriéndola comprar; la otra fue la misericordia dándole dineros para socorro de su necesidad. No dudo que ejercitaría una tercera virtud y sería darle saludables consejos para que en adelante no se atreviese a vender la joya de la pureza por el aprieto de la necesidad.⁴⁸

En las relaciones de Mercado y Rodríguez Docampo, los sacerdotes triunfan castos, sobre las mujeres solicitantes. Es posible que estas historias ejemplares ansiaran contraponer el comportamiento ideal de un cristiano virtuoso a las solicitudes que se volvieron públicas, ya que la religiosidad hacía hincapié en lo ético. Se ha afirmado que imperaban las expresiones externas sobre

⁴⁵ Diego Rodríguez Docampo, “Descripción y relación del Estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito...”, p. 222.

⁴⁶ Ídem, p. 224.

⁴⁷ “Información seguida en la ciudad de Popayán a dos frailes del convento de Santo Domingo, por haber entrado en el Claustro de monjas de la ciudad”, 1608, f. 1-8; y “Sentencia contra los padres Fray Rodrigo de la Cruz y Fray Giego de Guzmán por delitos cometidos en el convento de las monjas, 1609, f. 11-12. Dos frailes dominicos entraron al claustro y solicitaron a las monjas, quienes los demandaron. Al año siguiente, fray Rodrigo de la Cruz y fray Diego de Guzmán fueron sentenciados, por los delitos cometidos “con poco temor de Dios y de lascivas conciencias”. Otro caso de 1610, un capellán de Loja, Gallegos de Aparicio, se autodefinía como profeta y lo enjuiciaron por adivino, solicitante y falso profeta. Él admitió haber solicitado a una monja y su castigo fue no volver a confesar dentro de claustros. En Luis Miguel Glave, *De rosa y espinas, creación de mentalidades criollas en los andes (1600-1630)*, documento de trabajo N°52, Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo N°52 Serie Historia N°8, 1993, p. 23, en línea: <http://www.iep.org.pe/textos/DDT/ddt52.pdf>, consultado el 9 de octubre de 2012.

⁴⁸ Pedro de Mercado, S. J., *Historia...*, p. 54. Igualmente, en: Diego Rodríguez Docampo, “Descripción y relación...”, p. 274-275.

la piedad interna. El culto contrastaba con la inmoralidad practicada tanto pública como privada; ya que: “había una meticulosa observación de los ritos religiosos, y un desacato sistemático de los preceptos éticos y morales simbolizados por esos ritos.”⁴⁹

A la presidencia de Ibarra, siguió la de Antonio de Morga (1615 a 1636), que inició con una crisis económica debido a la escasez de circulante.⁵⁰ Él era un gran observador de los deberes religiosos, colocó en su casa una capilla para la misa, iniciaba sus cartas con el signo de la cruz, visitaba claustros y daba sermones a los clérigos sobre el amor de Dios y la lealtad al rey.⁵¹ Al mismo tiempo, insertó contrabando de sedas chinas para venderlas en el almacén de su hijo. Luego, instaló en su casa mesas de juego, donde reunía a sus amigos junto a litigantes, clérigos y frailes; además, vendía naipes, recibía obsequios y mandó a fabricar un billar, que fue llevado por el corregidor al cabildo, para lucrar del juego. Cuando el dominico Diego Núñez, religioso dio un sermón sobre el juego, Morga se sintió aludido y, a través del provincial, lo desterró.⁵²

Durante su gobierno, en 1621 inició el reinado de Felipe IV, quien emprendió una reforma con el objetivo de llevar a España a la antigua austeridad, disciplina y empuje. Con estos preceptos, se intentó reestructurar la monarquía española. Uno de los mecanismos para hacerlo era la Visita General, que le permitía controlar a los funcionarios e indagar tanto en los sucesos públicos como en sus vidas privadas. Este mecanismo era más punitivo que reformista.⁵³ Además era un medio muy costoso, por ello, se emprendían Visitas Generales solamente cuando la cantidad de denuncias sobre corrupción dentro de una audiencia eran realmente numerosas. A continuación se verá cómo se inició la Visita General a Quito, solicitada, entre otros por Diego de Niebla.

⁴⁹ John Leddy Phelan, *El reino de Quito en el siglo XVII...*, p. 271-273.

⁵⁰ Carlos Benavides Vega, “Sinopsis histórica del siglo XVII”..., p.120.

⁵¹ John Leddy Phelan, *El reino de Quito en el siglo XVII...*, p.276.

⁵² Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, p. 79-81.

⁵³ Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre. Élite y cabildo en Quito en el siglo XVIII...*, p 70-71.

Niebla, un español que había llegado pobre a Quito hacia 1593 logró una gran fortuna gracias al comercio. A sus 50 años contrajo segundas nupcias con Ana Ronquillo de 13 años, hija de un vecino notable. Como su trabajo no era bien visto, vendió su negocio y compró el cargo de alguacil mayor. Se extralimitó en litigios, su fama de belicoso, exaltado y dado a excesos verbales le valió la antipatía de la ciudad. Casi mata a su suegro en una pelea pública. Ana a los pocos años de casada lo abandonó, pidió la separación a la iglesia y demandó una pensión para ella y sus dos hijos porque la tenía encarcelada y que solo le daba pan y agua. Niebla arguyó que ella no era virgen cuando se casaron; no se presentó al tribunal y tampoco le entregó la pensión; solo le devolvió su dote. Por excesos en su trabajo, en 1619 fue demandado con veinte cargos. Ningún abogado quiso defenderlo porque se sabía que aunque era rico, no pagaba sus deudas, tampoco aceptaba concejos de los juristas o respetaba los procesos. Niebla manifestó que todo era prejuicio, negó maltratar a sus sirvientes, extorsionar o recibir sobornos y acusó a los demás burócratas de corrupción. Dijo que sus peticiones siempre fueron respetuosas aunque carecían de elegancia en la redacción. Intentó defenderse leyendo libros jurídicos, pero cuando se vio perdido, en venganza solicitó al Rey que se realizara una Visita General en Quito, la cual originalmente le fue negada.⁵⁴

Luego de este y otros pedidos, con el cambio de reinado, en 1624, se inició la Visita General de Juan de Mañozca y Zamora a la Real Audiencia de Quito.⁵⁵ Se puede afirmar que gracias a él se develó que faltaba dinero de las arcas reales, que había un desorden administrativo general, que las autoridades se guiaban por prejuicios y sobornos, que el sello real era tratado sin la etiqueta requerida, y que tanto el visitador como los visitados utilizaban su poder terrenal para la venganza y la difamación y que la élite y el clero no ejercían los dogmas que profesaban. Esta visita evidenció la

⁵⁴ John Leddy Phelan, *El reino de Quito en el siglo XVII...*, p 313-319.

⁵⁵ John Leddy Phelan, "Los jueces juzgados, Una Visita General", en *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, volumen X, N. 28, mayo-agosto 1992, p. 21-23. Cabe resaltar que Mañozca, Visitador General del Santo Oficio, arribó a la ciudad en 1624, porque en 1621 el Consejo de Indias mandó realizar visitas a las Audiencias de Quito, Bogotá, Lima y Charcas.

venalidad, corrupción, simonía, lascivia y abuso de autoridad. Mañozca poseía poder religioso y civil, por ello aplicó castigos, multas y encarcelamientos considerados arbitrarios. Ganó la oposición de los miembros del cabildo, la audiencia y las órdenes religiosas, quienes se aliaron en su contra.⁵⁶

El entonces presidente, Antonio de Morga era reconocido como un hombre con talento de estadista e historiador, pero también como un ser entregado al adulterio, a la holganza y al juego de cartas, a corrompidas relaciones amistosas y a vicios que compartía con sus subalternos.⁵⁷ El “personifica los escándalos, la sensualidad y la transgresión de la norma moral.” Tuvo un idilio con la esposa de Cristóbal Mejía: Genoveva de Arteaga.⁵⁸ En 1626, Mañozca encontró seis cartas de amor de su puño y letra, dirigidas a ella,⁵⁹ y con esto lo acusó de adulterio. Se lo culpó de varios amoríos con mujeres casadas y con aquellas que tenían fama de vírgenes; causando escándalo y brindando ejemplo funesto. A varias las llevó a vivir en su casa y las casó con burócratas de menor rango para disimular su relación. Incluso se sospechó que tenía relaciones ilícitas con su hijastra.⁶⁰ El clero estaba dividido entre quienes apoyaban Morga y quienes veían en él, la obra del demonio.⁶¹

Por otra parte, Mañozca intervino en la elección de provincial de los padres dominicos, favoreció a los españoles sobre los criollos y se generó un escándalo público porque ambos grupos se enfrentaron a golpes a vista de los habitantes de la ciudad.⁶² Luego, en un registro a San Agustín el visitador encontró pruebas de la conducta inmoral de los frailes y las publicó. Halló que Fray Francisco de la Fuente y Chávez: “había dejado de confesarse durante largos períodos, que obtuvo la elección por la simonía, que recibía mujeres en su celda y que no castigaba a sus amigos por las

⁵⁶ Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre. Élite y cabildo en Quito en el siglo XVIII...*, p 72-74.

⁵⁷ Raquel Serur, “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida”, en Petra Schumm Ed., *Barrocos y modernos, nuevos caminos en la investigación del Barroco Americano*, Madrid, Vervuert, 1998, p. 207.

⁵⁸ Luis Miguel Glave, “Sociedad colonial, discurso literario e imaginario colectivo...”, p. 15.

⁵⁹ John Leddy Phelan, “Los jueces juzgados, Una Visita General”, p. 43.

⁶⁰ John Leddy Phelan, *El reino de Quito en el siglo XVII...*, p.280.

⁶¹ Ídem, p. 250.

⁶² Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador...*, p 92-102.

fechorías cometidas”.⁶³ La Fuente se fugó a Panamá, donde fue aprendido y llevado a Lima; desde allí escribió a Mañozca, suplicando clemencia; fue absuelto y restituido en su cargo, donde colectó informes sobre sus propios méritos y los remitió al Consejo de Indias, pidiendo lo tuvieran presente en la elección de obispos.⁶⁴

La Visita General culminó en 1627, gracias a cartas de mercedarios, franciscanos y jesuitas enviadas a Madrid, donde se censuraba al Visitador General. Mañozca fue herido con un dardo que tenía un pasquín irónico. Se encontraba en cama, cuando algunos frailes fuera de su casa, torcieron cantos fúnebres para adaptarlos a él.⁶⁵

Luego, en Lima se ofreció el cargo de Visitador General de Quito, pero nadie quería aceptarlo. Sólo Galdós de Valencia accedió en 1629;⁶⁶ año en que Hernando de la Cruz pintó el *Infierno*. En 1630, Galdós informó al rey que la ciudad estaba dividida, tensa y preparada para la violencia callejera. También, encontró divisiones entre los amigos de la Fuente y los de Araujo. Indagó de forma prudente los obrajes ilegales de los agustinos, hallando que la Fuente se había embolsado 30.000 pesos, de uno que funcionaba en Latacunga. Galdós regresó a Lima, en 1632, redactó una memoria de su Visita General y la envió a España, en 1635.⁶⁷

Durante las dos Visitas Generales se evidenciaron prácticas sociales de las autoridades y los religiosos de Quito. Es fácil imaginar rumores alrededor de este proceso, que llevaron a la ciudad a un momento de tensión que podía arribar a la violencia callejera. Escuchar justificativos y juzgamientos para Morga, La Fuente, Mañozca, Arteaga y otros.

⁶³ John Leddy Phelan, “Los jueces juzgados, Una Visita General”, p. 56.

⁶⁴ Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, p. 102-103.

⁶⁵ Ídem, p. 103-105.

⁶⁶ Ídem, p. 105.

⁶⁷ John Leddy Phelan, “Los jueces juzgados, Una Visita General”, p. 69-75.

Por otra parte el sexo femenino también era destinatario de la pintura. La mujer, debía ser recatada, sumisa y débil, pero representaba a la tentación. Para los jesuitas, las mujeres necesitan siempre de una dirección espiritual para no perderse en el mundo. Ante esto: ¿qué comportamientos esperaba la Compañía de Jesús de las mujeres? Veamos una historia ejemplar sobre la virtud:

Una virgen de quien justamente se puede imaginar que goza de corona o aureola de mártir en el cielo. Frecuentaba nuestra iglesia, confesando a menudo cuidaba de la pureza de su alma; comulgando adquiría la nobleza de la sangre que no tenía por nacimiento. Era notablemente hermosa y así dejándose prender y prender de su hermosura un caballero (que estos para lo malo no reparan en el linaje de la mujer, solo para el santo matrimonio tienen aquellos reparos) la solicitó para que le diese gusto, mas como ella pretendía darlo solamente a Dios, no quiso concedérselo al hombre. Este la cogió a solas un día y para conseguir su mal fin puso los medios de palabras halagüeñas y viendo que estas no surtían efecto procedió a obras ofreciéndole dineros; mas como ella estimase más la joya de su virginidad; pasó él a las amenazas diciéndole que la molería a palos si no se ablandaba; pero como ella estuviese santamente dura, alzó un leño del suelo y le dio un golpe tan fuerte en parte tan delicada de la cabeza que cayó muerta a sus pies y su alma (como se deja entender) voló a gozar el premio de virgen y mártir en el cielo.⁶⁸

Esta narración utiliza a la retórica epidíctica. Mercado elogia a una mujer virtuosa y culpa a un hombre lujurioso. En relatos suyos sobre amancebamiento, concubinato, adulterio y otras formas de fornicación, las mujeres son castigadas por el demonio. Había diferentes grados de lujuria; que por gravedad, son: adulterio, estupro, incesto, sacrilegio, pecado contra natura (molición, sodomía y bestialidad), y fornicación entre marido y mujer.⁶⁹ La fornicación simple, que residía en que un varón habitase con una prostituta, una india o una mujer soltera podía absolverse. Lo que se cuestionaba era el adulterio, concubinato, estupro y lo nefando (homosexualidad).⁷⁰ Cabe indicar que la mayoría de relatos de Mercado relatan amancebamientos y fornicaciones, por ello se puede deducir que eran sucesos cotidianos.

⁶⁸ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. p. 56.

⁶⁹ Pedro Ciruelo, *Confesionario: Arte de bien confesar: muy provechosa al confesor y al penitente*, en Iván Fernández Peláez, "El *speculum* en el confesionario: Teresa de Jesús y el género en la estructura de la confesión", en *La palabra y el hombre*, Veracruz, Universidad veracruzana, octubre-noviembre 2004, p. 33.

⁷⁰ Luis Miguel Glave, "Sociedad colonial, discurso literario e imaginario colectivo...", p. 321.

En estas relaciones el pecado más castigado es la no confesión e impenitencia, por ejemplo: Al vivir “ciegamente entretenido en liviandades”, en las confesiones anuales un hombre omitía su concubinato, pero soñó que su alma moría, los demonios lo llevaban al infierno por estar en pecado mortal, pero esto no cambió, hasta que vivió un susto mortal que lo hizo echar a la mujer.⁷¹ Pero esa separación era restringida; el divorcio, era una práctica mal vista por la Compañía de Jesús:

Mujeres hay divorciadas de sus maridos y será conveniente que oigan el caso que contaré de una divorciada. Una india, y no muy honesta, pretendía conseguir la suerte del divorcio juzgando que con ella se hallaría contenta. Con este intentó ejercitarse en alguna devoción para obligar con ella a que le concediese Dios la separación que deseaba. Fue a visitar a una piadosa mujer a quien le pidió que le enseñase algún medio devoto por el cual pudiera alcanzar que Dios la separase de su marido.⁷²

En el relato, Úrsula y las once mil vírgenes interceden para que obtenga el divorcio, siempre que lleve una vida casta y no rendida a la torpeza de vivir en libertad. Pero, la india: “soltó la rienda a su apetito corriendo por los prados de la lascivia y por ese camino llegó a estar preñada y no de su marido”. La Justicia Divina le adelantó un parto horroroso y doloroso, el día de las once mil vírgenes.⁷³ Este ejemplo prueba que conviene tomar el camino de la castidad.

El jesuita Alonso de Rojas, era un reconocido predicador. Fue un noble, a quien “no le faltó hacienda y le sobró calidad”. Poseedor de gran talento para contar ejemplos, ejercitado con fervor, lograba que sus oyentes a voces hicieran actos de contrición, y en algunas personas se conoció que eran verdaderos, porque mudaban de costumbres.⁷⁴ Así, por ejemplo:

La eficacia de su púlpito se vio con especialidad en una pública ramera, la cual oyó predicar al padre Rojas de la vanidad del mundo y del error en que viven los hombres, que sin prevenir su riesgo se precipitaban al infierno, trocando las galas de un áspero cilicio, se convirtió a Dios y se entregó a ejercicios santos en que acabó la vida y dejó esperanzas de que había partido a gozar de la vida eterna.

⁷¹ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 76.

⁷² Ídem, p. 52.

⁷³ Ídem, p. 52-53.

⁷⁴ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 178-183.

Predicando al corazón y al alma de los otros, castigaba su propio cuerpo y lo reducía a servidumbre, que ese es el medio para no hacerse réprobo, como lo ejecutaba y decía el predicador a las gentes...⁷⁵

Predicar al corazón y al alma tiene como finalidad conmover para persuadir. Rojas también fue nombrado “Predicador de la Reina del Cielo y Emperatriz de los Ángeles,” por su voto: hablar siempre en sus sermones sobre la virgen, a quien servía como esclavo al mortificarse con ásperas disciplinas. A la vez, era apodado “enemigo de las mujeres”, porque:

...con santo celo alcanzaba de los jueces que las que no querían corregirse y servían de tropiezo en la república, saliesen desterradas de ella. También le ponían ese nombre por ser muy recatado al comunicar y hablar con las mujeres, solamente no se negaba a ellas cuando le llamaban para confesarse porque deseaba ganarse sus almas para Dios.⁷⁶

Mercado dedica varios capítulos a los pecados *femeninos*, de quienes: “con mujeril empacho” ocultaban sus faltas al confesor, con la intención de seguir en ellas.⁷⁷ Al mismo tiempo, una mujer, Mariana de Jesús encarnaba el modelo de conducta de la Compañía de Jesús y de su director espiritual, el autor de la pintura del *Infierno*. Más aun, otras congregaciones religiosas expresaban ideas misóginas: el franciscano José de Villamor, en 1649, en Quito resaltó la inferioridad de la mujer, al calificarla de indiscreta y murmuradora, la acusa de poseer menor capacidad que los hombres, para la mística.⁷⁸

Mercado narra varios falsos testimonios, muchos femeninos, por ejemplo: una mujer celosa levantó falsos contra otra que se los causaba. La acusó de bruja, por “haberle quitado a su galán”. Como castigo, *enfermó de la lengua*, “en lugar de estar agradecida, porque ese hombre la conducía

⁷⁵ Ídem, p. 178-179.

⁷⁶ Pedro de Mercado, “Vida del Padre Alonso de Rojas”, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989, p. 178-180-181.

⁷⁷ Ídem, p. 64.

⁷⁸ José de Villamor Maldonado, *El más recóndito retiro de mi alma*, Zaragoza, 1649, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989, p. 153-154.

al infierno”. Como se negó a confesar, aún en su lecho de muerte, “luego que su alma infeliz salió de su cuerpo, le llevaron los demonios como a consorte suya a los fuegos del infierno.”⁷⁹

Para Mercado, en las mujeres es “connatural la vergüenza y el empacho mujeril”, expuesto en muchas vírgenes que en lugar de ejercer la virtud, azotando su cuerpo desnudo, se dan a la parlería.⁸⁰ Recalca que elegir la virtud conviene, incluso a los niños más tiernos y a las mujeres más flacas, que por cobardía son veletas de viento que se mueven con el aire de la murmuración.⁸¹ En síntesis, lo femenino representó la tentación, la lujuria, lo virginal, la beatitud y la superstición. A estas mujeres también estaba destinada la pintura.

El sacerdote quiteño Juan Machado de Chávez y el obispo de Quito, Alonso de la Peña Montenegro pensaron que el indígena y la mujer poseen “almas tan inclinadas a descarriarse,”⁸² que requieren regulaciones más rigurosas para alcanzar la salvación. Se ha visto historias ejemplares sobre mujeres, escritas por hombres religiosos. Ahora se puede preguntar ¿cómo esos religiosos y las autoridades locales pensaban que se descarriaban las almas de los indígenas?

En 1608, el regidor de Quito expresó su ansiedad por los desórdenes y excesos de los indios en casas de españoles, quienes se juntan dentro de las casas con otros indios que no viven allí, se emborrachan, roban, hurtan, se amanceban.⁸³ Se pensaba que las borracheras son un vicio ordinario en los indios que propician otros pecados. Se la consideró un pecado mortal, porque priva del uso de la razón. Peña y Montenegro anotó que quien tiene mala cabeza y con poco se embriaga peca

⁷⁹ Ídem, p. 75.

⁸⁰ Pedro de Mercado, *Destrucción del ídolo ¿Qué dirán?*, México, Universidad Nacional Autónoma de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, 2004 (1655), p. 97-98.

⁸¹ Ídem, p. 153-154.

⁸² Alonso de la Peña Montenegro, *Itinerario para párroco de indios, que se tratan las materias más particulares, tocantes a ellos para su buena administración*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1648, p. 9.

⁸³ “Discute el cabildo sobre los medios que han de emplearse para evitar los desórdenes provenientes por el alojamiento de indios en casa de los españoles” junio 23 1608, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955, p. 425.

mortalmente, mientras que quien tiene buena cabeza y con mucho no se embriaga peca levemente; quien emborracha a otro peca mortalmente.⁸⁴ Especialmente peligrosa le resulta la borrachera india, porque sirve como excusa para la idolatría.⁸⁵

Otro pecado que se atribuía a los indígenas es el robo: y se pedía desconfiar de cualquier pertenencia que exceda lo que en su pobreza podrían llegar a tener:

No se puede comprar en buena conciencia si lo que vende el indio es de tal calidad que excede del caudal ordinario que ellos tienen comúnmente: como un libro, un plato, perlas, sortijas, ropas y vestidos de seda, doseles frontales, y otras cosas semejantes que ellos nunca poseen sino hurtándolos o comprándolas a otros ladrones (...) y adviértase que no solo está obligado a restituir el que compra con mala fe inmediatamente del ladrón sino también el que compra mediante, como pongo por ejemplo: dio un indio o un negro una fuente de plata a un pulpero: yo no podré comprar de éste la fuente, si se o debo saber que la compró de un negro.⁸⁶

En 1649, Alonso de Rojas durante tres días dio seis sermones sobre el robo del sagrario de Santa Clara, que se encontró en el horno del claustro. La ciudad quedó enlutada, y se oyeron confesiones de “cosas sacrílegas de muchos años”. Como un ladrón vivía “torpemente amistado”, su mujer, en venganza, lo denunció. Él reveló a sus cómplices y uno de ellos dijo haberse azotado como penitencia en las procesiones de esos días. Fueron “justamente castigados” arrastrados, destrozados y descuartizados, y para que no perdiesen la vida del alma fueron confesados y alentados a tolerar el suplicio, para alcanzar el perdón “a aquellos ignorantes indios que no supieron la maldad que cometían.”⁸⁷ Se realizaron expiaciones públicas como procesiones cuyos cantos condenan a castigos heredados durante generaciones, mediante las maldiciones que debían decir:

...maldito sea el pan, carne y sal, agua, pescado y otras cosas que comieren y bebieren; sus obras sean hechas en pecado mortal, y *el Diablo, padre de todo mal, sea a su diestra cuando fueren a*

⁸⁴ Alonso de la Peña Montenegro, *Itinerario para párroco de indios*, p. 568.

⁸⁵ Ídem, p. 181.

⁸⁶ Ídem, p. 436.

⁸⁷ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 69-72.

juicio, siempre sean vencidos, sus mujeres viudas y sus hijos huérfanos y anden mendigando de puerta en puerta y no hallen quien los socorra (...) que por sus pecados los tragó vivos la tierra. Y apagando una candela en el agua, digan: [[Así mueran sus almas en los infiernos como esta candela en el agua]]. Y todos los circundantes digan: [[amén]].⁸⁸

Esta reacción devela una forma de valorar el pecado, en la que “no era tan pecado fornicar como decir que fornicar no era pecado”, porque lo primero podía ser tolerable, según el tipo de pecado de la carne, mientras que lo segundo era una herejía.⁸⁹ De igual forma, robar no era tan pecado robar, como robar dentro de una iglesia, porque lo segundo se consideraba sacrilegio. Entonces, la pena de muerte era infrecuente, es un castigo que casi solo se aplicó a indígenas, junto a condenas como la mutilación, los azotes o las marcas con hierro incandescente; en contraposición, los delitos de las elites eran castigados con multas y, en el peor de los casos, con el destierro.⁹⁰

Otro pecado que se describía como indígena era la idolatría, figurada como el culto a falsos dioses y fervor al diablo. Por ello, la Compañía predicó a cinco leguas de Quito.⁹¹ El demonio comprendido como el maestro del arte mágico de los hechizos, extenso entre los indios yumbos. Fruto de ello, anotaron, en 1628, los jesuitas Onofre Esteban y Rodrigo de Narváez, que los indios iban a consultar su suerte y los blancos enviaban a sus criados para aclarar sus negocios.⁹² Estos textos develan los límites de la prédica; así como, la forma en que las fes indígenas fueron adaptadas a un contexto colonial y tomadas por la población quiteña, ya que la población blanca consultaba su suerte y seguramente también encargaba hechicerías a través de sus criados. En general, el delito mayor era privilegiar lo terreno sobre lo divino. Los vecinos de la ciudad se articulaban a la vida de la urbe con sus formas propias de privilegiar lo terreno, pero ¿cuáles eran esas formas?

⁸⁸ Diego Rodríguez Docampo, “Descripción y relación del Estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito”, p. 314.

⁸⁹ Luis Miguel Glave, “Sociedad colonial, discurso literario e imaginario colectivo...”, p. 321.

⁹⁰ John Leddy Phelan, *El reino de Quito en el siglo XVII...*, p. 302-204.

⁹¹ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p.16.

⁹² Ídem, p. 18-19.

En 1613 el cabildo otorgó el permiso de apertura a nuevas boticas con la finalidad de “evitar los abusos” del único boticario, Luis Tahón, quien ha subido los precios a cantidades exorbitantes y vendía medicamentos y drogas ya dañadas.⁹³ En 1614 se amonesta a ollereros y dueños de tejares por vender a precios ilegítimos.⁹⁴ Al parecer, las prácticas de los vecinos eran similares a las de las autoridades. Al igual que pasaba con los indígenas, se escribía que un pecado lleva a otro, así la embriaguez conduce a la ira, a la lujuria y a la murmuración.

Mercado relata que durante el tiempo que fue profesor intervino en un caso de estudiantes que jugaban apostando: Quien perdía, pagaba la cerveza y, “como venciéndoles el juego les ganaba el vicio”, fueron a una casa pública a “cebar su carnal apetito”. Entre ellos uno era casto y prefería perder la vida y no su virginidad, pero llevados por lenguas de fuego de lascivos compañeros, llegó al cuarto de la ramera, pero le pagó saliendo casto. Añade que un vicio conduce a otro vicio.⁹⁵ En este caso, el vicio de la embriaguez se comprendía como un hábito del pecado capital de la gula.

Los destinatarios del *Infierno* tenían contacto con la Compañía de Jesús a través de la confesión dentro y fuera de la edificación, la misa, el seminario, etc. Esta audiencia, culturalmente diversa, ha sido descrita a través de la mirada jesuítica, plasmada en los textos de Rodríguez Docampo y Mercado. Mirada que devela una moralidad implícita, así como miedos y deseos que pudieron ser compartidos por Hernando de la Cruz. A esto se suma un momento particular de agitación social vivida por la Visita General de Juan de Mañozca y Zamora que coincide con el momento de producción de la imagen y con sermones, relaciones e imágenes sobre el fuego eterno.

⁹³ “Que el mayordomo de la ciudad dé cuentas de lo gastado en los funerales de la Reina de España.- Se concede libertad para la instalación de nuevas boticas, a fin de evitar abusos.- Resuelve el cabildo que se visite la única botica existente” febrero 15, 1613, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955, p. 247-248.

⁹⁴ “Condiciones en las que se han de pagar dos mil pesos al marinero Domingo González por el descubrimiento del Puerto de Caracas.- Se amonesta a ollereros y dueños de tejares, para que vendan a precios legítimos sus afectos, etc.”, octubre 10 1614, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*,..., p. 417.

⁹⁵ Pedro de Mercado, *Destrucción del ídolo ¿Qué dirán?*, p. 142.

b. La historia ejemplar de Hernando de la Cruz como un cristiano virtuoso

Como los autores jesuitas elaboraron una historia ejemplar sobre Hernando de la Cruz, cabe preguntarse ¿qué era lo que se consideraba ejemplar? Mercado dedicó un libro para definir lo que significa ser un cristiano virtuoso. Es alguien que triunfa sobre sí mismo y sobre el demonio. Para vencer a los espíritus malignos debe poseer valor espiritual, el cual se ejercita para ser soldados vencedores de hálitos infernales, y:

Como para el hombre no ay cosa más excelente, ni mejor, que ser virtuoso, conviene mucho que pretenda serlo, y que comience su pretensión sabiendo que cosa es ser virtuoso. Virtuoso es el que tiene hábitos operativos de lo bueno, y cuantos más hábitos hubiere adquirido, tanto más virtuoso será. Unos ay que son más virtuosos en una materia porque se han ejercitado más en ella, otros en otra, y otros en todas, porque en todas se han ejercitado con actos virtuosos, bastantes.⁹⁶

Entonces, ser un cristiano virtuoso significaba tener el hábito de ejercitarse en el autocontrol, a través de la práctica consciente y sistemática del bien. Se llega a ser virtuoso mediante la penitencia que activa la culpa y domestica al cuerpo para vencer al demonio. El mismo Hernando de la Cruz definió la importancia de la penitencia en un poema:

Seis cilicios continuos la pautaban; / ni sus plantas dejaban / de sentir en garbanzos su tormento; / estos rigores eran su contento. / El sueño que apacible se apodera / lisonjeaba en cruz o en escalera. / Tanto rigor Mariana, / mira que te devana / la parca el hilo débil de tu vida! / ¿Por qué la tienes tan aborrecida? / Mitiga el rigor tanto / que al penitente Egipto das espanto. (...)
Anhelos de martirio / fueron causa de formarla lirio.⁹⁷

Claramente el poema explica como el ejercitó conlleva a ser un cristiano virtuoso a los ojos del autor de la pintura del *Infierno* y de la Compañía de Jesús. La penitencia opera en este texto como un sistema de autocontrol basado en el castigo que expía la culpa; cosa que igualmente él practicaba: “También procuró mucho el hermano Hernando, como árbol animado el echar las raíces

⁹⁶ Pedro de Mercado, *El cristiano virtuoso, con los actos de todas las virtudes que se hayan en la santidad*, p. 1.

⁹⁷ Hernando de la Cruz, “Canción a la bienaventurada virgen Mariana de Jesús” en Teresa López de Vallerino, *Vida y arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz SJ*. Quito, La prensa católica, 1950, p. 32-33.

de su fe, haciendo muchos actos desta teologal virtud, que como dice San Ambrosio es la raíz de todas las virtudes.”⁹⁸ Es descrito como un “hombre de mucha mortificación y penitencia.”⁹⁹ Además se ejercitaba mucho:

De la Cruz era el hermano Hernando verdaderamente, pues se la puso en su cuerpo con las mortificaciones de ayunos, disciplinas, cilicios y otras asperezas que cada semana hacía con dirección y orden de sus superiores. Donde más cuidadosamente ponía la cruz era en lo interior mortificando las pasiones de la irascible y concupiscible y también las potencias interiores. La imaginación tenía rendida de tal suerte que no le era impedimento para que en medio de los mayores cuidados y concursos le estorbase la comunicación con Dios. (...) La memoria tan ocupada de actos de virtud y oraciones jaculatorias como lo daban a entender las palabras que pronunciaba por instantes. El entendimiento tenía desembarazado de los juicios y cuidados humanos y solo lleno de los pensamientos de Dios y de su salvación. La voluntad toda descarnada de la tierra, toda abrazada en honor de Dios.

Esta mortificación procuraba aconsejar a otros dándoles el modo que debían guardar en ella, enseñando sin duda lo que ejecutaba en sí. Las tres potencias del alma decía, memoria, entendimiento y voluntad, mortifíquelas en reverencia a la Santísima Trinidad. Los cinco sentidos exteriores en reverencia a las cinco llagas de Cristo, de manera que cada uno corresponda a su llaga. La imaginación en reverencia a la Santísima Virgen María. Los pensamientos en reverencia a los ángeles. Los afectos en reverencia a los santos, porque no solo sirven de abogados y patronos para esta empresa tan dificultosa del hombre, sino de ejemplares a cuya imitación va Dios como pintor soberano trasladando en nuestras almas sus virtudes.¹⁰⁰

Su vida se construye como la historia ejemplar de alguien que renace. Esta inicia con lo mundano y recorre el camino que le permite convertirse en un cristiano virtuoso. Mercado anota que el pintor solía repetir que “no había ratos más bien empleados que los que se ocupaban en la consideración de la bajeza humana y sus miserias”. Conjuntamente, repetía que “merecía estar ardiendo en los infiernos por sus muchos pecados”, pero “tenía en su corazón la firme esperanza de la salvación eterna, pues esperaba ir al cielo sin pasar por el purgatorio”, entre otras cosas, por entregar su corazón, alma, vida, cuerpo, libertad y albedrío, mortificando las tres potencias del alma con los cinco sentidos.¹⁰¹

⁹⁸ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 361.

⁹⁹ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, Quito, Imprenta municipal, 1955 (1697), p. 368.

¹⁰⁰ Ídem, p. 365-366.

¹⁰¹ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 360-366.

Antes de ingresar a la Compañía de Jesús en Quito, y haber “renacido” como Hernando de la Cruz, su nombre era Fernando de Ribera. Fue miembro de una familia acomodada de origen sevillano. Nació en Panamá, aproximadamente en 1592. Aprendió pintura en su tierra natal, en España y en Lima donde dejó varios lienzos y poemas, como en Panamá, donde se le atribuyen las pinturas más antiguas.¹⁰² Pero, ¿quién era Fernando de Ribera? Exploremos el relato del jesuita Morán de Buitrón:

...no se dedicó a las letras, tampoco pasó su juventud en ocio culpable, ocupándola toda en ejercicios propios de la nobleza. Componía versos en toda clase de metros, pero tan elegantes y conceptuosos, que deleitaban el oído y daban que admirar a la imaginación más feliz y ejercitada. Dedicase también a la esgrima y llegó a manejar las armas con tanto pulso y acierto que muchos caballeros de Panamá le buscaban para adiestrarse con él. Pero en lo que descolló verdaderamente, fue en la pintura; y aunque la emprendió en principio solo como un pasatiempo; después se echó de ver que era disposición del Altísimo que sobresaliese en ella, por el gran bien que por su medio había de hacer a las almas.¹⁰³

Entonces Fernando de Ribera fue un talentoso poeta, pintor y espadachín que tenía la posibilidad de viajar y divertirse. Es fácil imaginar que tuvo una vida relajada, galante y holgada. Por ello surge una pregunta: ¿cómo llegó a convertirse en Hernando de la Cruz?, y ¿cuáles eran los pecados cometidos por Ribera que Hernando de la Cruz debía purgar? Al parecer:

...partió a la ciudad de Quito donde granjeó amigos con su apasividad y adquirió dineros con su arte; y cuando más divertido se hallaba en sus pensamientos le hizo Dios abrir los ojos de su entendimiento para el desengaño y desprecio del mundo, con ocasión de que estando esgrimiendo espadas blancas con un amigo, le apuntó este y le alcanzó a uno de los ojos con que se vio a riesgo de perder no solo la vista sino también la vida; y juzgando milagro la tenía, quiso emplearla en servicio de Dios sin tenerla en el siglo expuesta a algún enemigo que se la quitase con la espada.

Pretendió con fervorosas ansias ser recibido en la Compañía de Jesús, y los superiores pagados de sus buenas prendas le dieron el sí de su recibo y lo celebró por el sí más feliz que había escuchado en su vida, con repetidas gracias que daba a Dios. Tenía una hermana que sola le había quedado, y porque no tuviese cosa que en algún momento le inquietase el ánimo y le quitase su sosiego, procuró darle estado en el convento de Santa Clara. Para hacer puro y limpio el sacrificio de sus cuerpos y almas en el ara de la religión, se determinaron los dos hermanos a confesarse en el

¹⁰² Rodrigo Miró, *El hermano Hernando de la Cruz y su significación dentro de la pintura quiteña*, Panamá, Talleres de la impresora Panamá, 1966, p. 8.

¹⁰³ Jacinto Morán de Buitrón, *La azucena de Quito, la V. virgen Mariana de Jesús Paredes y Flores*, Madrid, 1724, en Hernán Rodríguez Castelo, “Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito”, en *Letras en la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, Caracas, Fundación Biblioteca de Ayacucho, 6ta ed., 1963, p. 231-232.

convento de recoletos de San Diego, y ejecutada esta determinación metió el hermano Hernando a su hermana monja en el convento y él se fue a ser religioso en nuestro colegio a los 11 de abril día del Pontífice Máximo San León, que contaba con 30 años, corriendo entonces el 1622.¹⁰⁴

Fernando de Ribera ingresó a la Compañía de Jesús preocupado por las consecuencias de su pelea de esgrima, que según Morán de Buitrón se desarrolló como un duelo con un caballero quiteño a quien dejó gravemente herido. Esta versión difiere del accidente ocurrido con espadas blancas que Mercado relata. En cualquiera de los dos casos, es probable que él pidiera ser acogido como miembro de la iglesia jesuítica para evitar las consecuencias de este acto, que podían ser la venganza o la prisión. Aunque su condición étnica y económica le permitía llegar a ser sacerdote, su falta de titulación en una institución universitaria hizo que solamente pueda llegar a ser un hermano coadjutor, rango menor destinado para quienes se encargaban de los oficios, como la pintura.

Sus historias ejemplares sostienen que al cambiar de nombre mudó de vida, ya que “los que antes le conocieron y después le vieron juzgaron por hombre extraño” porque previamente se “había entretenido con gustos y tan divertido en el mundo” había vivido. Una vez transformado en Hernando de la Cruz quemó poesías “tanto suyas como ajenas” y “toda su ansia era atesorar virtudes”.¹⁰⁵ Se puede imaginar que se trataba de versos galantes.

Los hermanos coadjutores podían predicar y confesar, por falta de sacerdotes.¹⁰⁶ Hernando de la Cruz, como hermano coadjutor recibió el permiso de la iglesia jesuítica para confesar a Mariana de Jesús durante dos horas diarias, en un lugar ubicado entre el patio de estudios y la iglesia. Este espacio semipúblico se usó, según Morán de Buitrón para que “no temieron riesgo alguno, ni piedra que tropezar”.¹⁰⁷ La cita evidencia que dentro de la iglesia estaba presente el temor a las solicitudes y al contacto más íntimo entre ambos. Esto llama la atención porque se trata de dos

¹⁰⁴ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 353-534.

¹⁰⁵ Ídem. p. 534.

¹⁰⁶ Diego Rodríguez Docampo, “Descripción y relación del Estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito...”, p. 248.

¹⁰⁷ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, p. 358-359.

vidas consideradas venerables por la Compañía de Jesús, cuyos cronistas resaltan constantemente su castidad.

Dentro de este contexto, se reiteran ejemplos que contraponen al pintor con la lascivia. Empecemos por el oficio de Hernando de la Cruz, la pintura:

Una acción le vi que pueden tomar ejemplo los que profesan el arte de pintar, y que fue mostrándole una imagen de la Magdalena inhonestamente delineada, le cogió con reverencia por ser imagen de santa y luego la hizo pedazos por inhonesta para que no la viesén otros ojos, y por ellos como por puertas del alma les entrase algún mal pensamiento o alguna tentación carnal con riesgo de caer en ella, porque como dice nuestro Dexelio: *ab inhonestic picturis facilis gradus est ad actus inhonestos*.¹⁰⁸

La forma de tratar a la imagen de la Magdalena, con reverencia de santa y destruirla por deshonesto posee analogías con varias historias ejemplares contemporáneas al pintor. Revela que él compartía la forma misoginia de imaginar y comprender lo femenino.

Hernando de la Cruz fue además director espiritual de tres conventos femeninos en Quito. Labor reservada para sacerdotes, no para hermanos coadjutores. Para ello, obtuvo un permiso especial del director de la Compañía de Jesús, Rodrigo de Barnuevo, quien le consintió ingresar a los conventos hasta donde la prudencia le permita. Se narra que en los claustros “causó mucho aprovechamiento espiritual” en especial en una monja que confundía a la devoción con un “perverso desvarío”.¹⁰⁹ Él mismo es descrito como un gran catequista, con un enorme poder de persuasión: “Quien no admira en un hermano tan adelantados progresos en las almas como pudiera hacer un varón muy docto, gracia sin duda del Altísimo que sabe aprovecharse de instrumentos humildes para cosas sublimes.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Pedro de Mercado, Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús, p. 356.

¹⁰⁹ Ídem, p. 357-358.

¹¹⁰ Ídem, p. 358.

Entre sus virtudes más destacadas se encuentra la discreción ya que ponía: “...a la mejor parte que podía todo lo que veía en sus hermanos, aunque fuesen notorias faltas y aún con visos de culpables, porque siempre discurría en su favor sin sentenciar o juzgar mal del prójimo su corazón”.¹¹¹ Más aún:

Si alguna vez oía alguna cosa de sus prójimos disonante a las buenas costumbres, procuraba darle excusa, y ya que no podía la obra, por lo menos canonizaba la intención. Varias veces dijo con grande sencillez y simplicidad de paloma que estaba persuadido que ningún religioso podía ofender a Dios gravemente. Tan sensatamente juzgaba a los otros.

Era un hombre de muy buena lengua y así jamás ofendió a alguno con ella porque cumplió perfectamente un propósito que tenía escrito y es del tenor siguiente: ni de mil leguas he de pensar ni decir de mis prójimos cosa que tenga olor o sabor de cosa mala, natural o moral, aunque sea tan pública que la canten los muchachos por las calles. ¡Oh lengua celestial! Juzgaba que así como el cuerpo se mancha entregándolo a gustos lascivos, así se ensuciaba la lengua con palabras desatentas. Por eso no quería decir mal de nadie, ni quejarse de persona que le hubiese hecho algún mal.¹¹²

Esta afirmación de Mercado, podría aplicarse a la forma en que él mismo construye, con muy buena lengua, una historia ejemplar sobre Hernando de la Cruz y otros miembros de la Compañía de Jesús. La forma de articular esa narrativa requiere de una estructura binaria, que contraponga el bien extremo con el mal extremo; la hermosura y lo horrendo.

Una forma de ejercitar la virtud era recibir la hostia en misa. Según Mercado, cuando Hernando de la Cruz la recibía: “lamentaba la poca fe de los mundanos que teniendo toda la hartura y suavidad de este manjar, andan buscando hambrientos todos los gustos de la tierra.”¹¹³ Esta audiencia hambrienta fue destinataria del *Infierno*.

Hernando de la Cruz se encargó de la portería del colegio Seminario San Luis. “Fue esta (como el mismo hermano confesó) una de las grandes mortificaciones que había tenido en su vida, por parecerle que el colegio era lugar de mucho tráfago y totalmente opuesto a la quietud de su

¹¹¹ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, p. 368.

¹¹² Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. p. 364.

¹¹³ Ídem, p. 361.

espíritu.” Allí por fuerza muchos le vieron y trataron.¹¹⁴ Es probable que en este trato llegara a sus oídos y ojos alguna historia que le hiciera percibir ese tráfigo. Se observa que el autor del fuego eterno tenía contacto con la vida social de la ciudad a través de las confesiones, de la portería del colegio, la dirección espiritual y las misas.

La historia ejemplar sobre Hernando de la Cruz utiliza las tres formas de ejercitarse y lograr ser, según los ideales de la Compañía de Jesús, un cristiano virtuoso. Para lograr este propósito, se dice que utilizó la vía purgativa, iluminativa y unitiva. La primera es hacer penitencia corporal para expiar los pecados a través del dolor. La segunda es meditar sobre el Más Allá. La tercera es volverse uno con Dios en un éxtasis místico y está reservada para los santos.

Así, sus biógrafos afirman que Hernando de la Cruz: “Purgó primero su alma de los vicios y pasiones desordenadas con las lágrimas y dolor de sus pecados en las meditaciones de la gravedad destos y de sus cuatro postrimerías, y fue tal ese baño o segundo bautismo, que conservó hasta la muerte la gracia que él adquirió”.¹¹⁵ El mismo Mercado meditaba sobre las postrimerías para encaminar su propia vida hacia el cielo eterno, usando a la muerte como una maestra de la vida. Es dentro de esta vía purgativa que la imagen del infierno cobra sentido en la lucha por el mundo y el Más Allá.

Sobre la vía iluminativa, sostiene Mercado que Hernando de la Cruz dijo haber llegado al tercer grado de contemplación, según lo propuesto por el padre Melchor de Villanueva; es decir, al lugar del cielo donde “ni la imaginación ni la razón pueden llegar por su mucha altura”. Agrega que contaba con las virtudes que describió Diego Álvarez de Paz,¹¹⁶ jesuita que publicó varios ejercicios sobre las cualidades morales, teologales y cristianas; cuya obra emblemática: *De vita spiritali*

¹¹⁴ Ídem p. 359.

¹¹⁵ Ídem. p. 367.

¹¹⁶ Ídem. p. 368-370.

ejusque perfecctione la redactó en Quito.¹¹⁷ Esas virtudes se han descrito en este apartado y son la castidad, la discreción, etc. La vía unitiva, trasciende el lugar al que ni la imaginación puede llegar por su mucha altura, porque es convertirse en uno con ese lugar y con Dios mismo.

La historia sobre Hernando de la Cruz se construye como un ejemplo de que la virtud se alcanza a través de ejercicios espirituales, entre los cuales se destaca al arrepentimiento y a la penitencia. Mensaje que puede coincidir con el que la imagen del *Infierno* debía transmitir. Además, da cuenta de que el pintor había experimentado varios pecados condenados en la imagen: el homicidio, la lujuria, la borrachera, etc. Como antes de ingresar a la Compañía de Jesús se ganaba la vida pintando y con ese dinero pago el dote de su hermana, se puede deducir que no tenía mucho dinero ya que necesitaba trabajar para vivir. Como tampoco poseía titulación ingresó como un hermano lego, aunque algunas de sus funciones como confesar o ser director espiritual son más bien de un sacerdote. Es probable que estos privilegios se produjeran por su procedencia “noble” o que no exista un límite claramente definido entre las funciones de un hermano lego y de un sacerdote.

Si como Fernando de Rivera experimentó varios pecados representados en el Infierno, como Hernando de la Cruz, tuvo noticias de muchos otros gracias a las confesiones, cartas anuas, a las historias ejemplares, a la dirección espiritual de Mariana y de las monjas de tres conventos. Además, las solicitudes, las visitas generales, las peleas entre dominicos y los comportamientos de las autoridades fueron demasiado públicos como para que sean desconocidos por Hernando de la Cruz y los demás miembros de la Compañía de Jesús de Quito. Todo esto pudo estimular la decisión de pintar en gran formato las pinturas del Infierno y el Juicio Final, para colocarlas a la entrada del templo.

¹¹⁷ José Félix Heredia, *La antigua provincia de Quito de la Compañía de Jesús y sus misiones entre infieles*, Quito, Centro Ignaciano Pedro Arrupe, 2001, p. 15.

CAPÍTULO II:

IMAGINARIOS JESUÍTICOS SOBRE EL INFIERNO EN QUITO

El propósito de este capítulo es abordar la forma en que los jesuitas del siglo XVII imaginaban el infierno. Se va a revisar algunas semejanzas y diferencias con otras órdenes religiosas, ya que el demonio y el infierno eran parte del imaginario colectivo quiteño. Explicar al infierno implica, reconstruir la significación que tenía la muerte, que era el momento cuando empezaban las postrimerías del ser humano, que son fallecimiento, juicio final, infierno y gloria.

Para responder ¿qué elementos del imaginario jesuita sobre el infierno estaban presentes cuando Hernando de la Cruz pintó esa imagen? se analizarán las descripciones de esta congregación acerca de la condenación, de manera que pueda determinarse su poder de persuasión. El punto de partida serán los relatos sobre la expiración de Hernando de la Cruz, con la finalidad de comprender la buena muerte que un cristiano virtuoso debía tener en aquella época para evitar los tormentos que se describen en el infierno. Luego se abordarán descripciones sobre lo demoniaco e infernal. Más adelante se verá la forma de comprender las epidemias y desastres naturales como un castigo divino y una antesala de la condena eterna. Finalmente, se verá la forma de significar el cuerpo de los condenados dentro de los textos jesuíticos.

a. La muerte de un cristiano virtuoso: Fallecimiento de Hernando de la Cruz

Un momento crucial dentro de las historias ejemplares sobre Hernando de la Cruz es su muerte, pues devela hasta qué punto la imagen que él proyectaba ante la sociedad era la de un cristiano virtuoso, tal como se esperaba de un hermano lego de su congregación. Por ejemplo, Mercado dedica varias hojas a detallar su larga agonía, defunción y ritos posteriores. Dice que enfermo, y sintiendo mucho dolor, ante un sacerdote jesuita comentó: “No se espante padre, que como Dios me da el purgatorio en esta vida, son grandes los dolores que padezco”. Dentro del

relato, el momento de la agonía es un “trance de tanto peligro” que Hernando de la Cruz vivió asistido por las personas de más alta jerarquía que había en la ciudad: religiosos de varias órdenes y vecinos definidos como de “la más alta calidad” de la ciudad; quienes, al verlo morir y asistirlo después, deseaban él interceda por sus almas ante Dios cuando muera y pueda verlo.¹¹⁸

Antes de morir, Hernando de la Cruz, recibió los sacramentos, pidió que se rezase la letanía de los santos por su alma y “murió en el Señor a ocho de enero del año de mil seiscientos y cuarenta y siete”, a la edad de cincuenta y cinco años. Los habitantes de Quito, por su fama de santidad acudieron a venerar “el cuerpo que había sido engaste a la joya de su espíritu”.¹¹⁹ Se relata formas de *la buena muerte* que deberían concluir con la vida terrena de un cristiano virtuoso; por ello:

Quedó el cuerpo tratable como si no fuera de un muerto y el rostro con mayor gracia que cuando era de un vivo. Lo que más admiró fue la viveza que conservó en los ojos, sin que la muerte se los quebrase o empañase, sino que le dejó retener aquella misma alegría y entereza de ojos que había tenido en la vida. Este prodigio atribuyeron unos a galardón y premio de la modestia rara que había guardado: porque era justo que quien los había amortajado en vida, los gozase vivos en la muerte. Otros juzgaron que como había tenido los ojos tan de paloma, que no juzgaba mal de nadie sino que todo lo que vía lo echaba a buena parte, había permitido el Señor que no se quebrasen ni deslustrasen porque no padeciesen la pena de los culpados. Otros pensaron que aquel lustre y viveza de ojos declara la vista y vida que ya poseía en la patria celestial.

No quiso Dios que ojos tan vivos se sepultasen sin que quedase copia ni que un rostro tan venerable se ausentase sin que se dejase un retrato, ni que faltasen manos, colores ni pincel para el que tan afectuosamente había empleado su pincel, colores y manos en delinear imágenes de santos, y así movió a muchos que pidiesen se retratase y lo hicieron retratar dos amigos suyos, con que quedó una buena copia en lugar del original.

Muchas fueron las misas que le dijeron de fuera clérigos amigos y devotos suyos. Esmeróse principalmente el convento de Nuestra Señora de la Merced viniendo a nuestra casa aquella mañana en comunidad todos sus religiosos a decirle oficio y misa de cuerpo presente.¹²⁰

A través de este relato, se percibe que el dolor terreno, experimentado en la enfermedad puede expiar culpas, tal como acontece con la penitencia. Los sacramentos se presentan como un camino hacia la salvación, por ello, Hernando de la Cruz pidió que se rezase la letanía de los santos

¹¹⁸ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús, dedicada al Príncipe de la milicia del cielo, que tiene a su cuidado la Provincia de la Compañía del Nuevo Reino y Quito*, Tomo IV, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1957, p. 371.

¹¹⁹ Ídem, p. 372.

¹²⁰ Ídem, p. 372.

y alrededor de su muerte se celebraron muchísimas misas. Estas prácticas eran comunes de los vecinos de la ciudad en torno a un fallecimiento.

Prepararse para la muerte ocupaba gran parte de la vida, porque incluía sacramentos y testamentos, dentro de los cuales, era común el pago de misas por las almas del purgatorio y por las suyas propias, para reducir el tiempo de pena; a la par, basados en *El Arte de Bien Morir*,¹²¹ se acostumbraba encargar pinturas sobre muertes ejemplares de santos, mártires y de la virgen;¹²² así como sobre las postrimerías y la pasión. Estas prácticas prueban una idea del tiempo humano, corto en su tránsito terreno, pero perpetuo después de la muerte. Además, así como había un ideal de vida, había formas de imaginar una agonía virtuosa.

El jesuita Antonio Manosalvas, coetáneo al pintor dijo que la vida terrena es posible sólo desde la eternidad.¹²³ Recordar la muerte, el infierno y las postrimerías sitúa la temporalidad terrena y permite guiar la conducta. Rodríguez Docampo narra que Hernando de la Cruz pintó mucho y: “Acaeció, estando en la de Nuestro Señor azotado, atado a la columna, destilando su preciosísima sangre por tantas llagas y por los ojos lágrimas, que se enterneció con muchos suspiros, y tocado de su Divina Majestad”.¹²⁴ La imagen del calvario era la representación emblemática del buen morir, porque contiene la penitencia que limpia los pecados, el sacrificio y la certeza de evitar el infierno.

Rodríguez Docampo narra varios ejemplos sobre el buen morir, entre los cuales se destaca la historia del lego franciscano Navarro, cargado de cilicios, cadenas de hierro y cintos, junto a azotes,

¹²¹ *El arte del buen morir, breve confesionario*, Zaragoza, Pablo Horus y Juan Plank impresores, 1479.

¹²² Carmen Sevilla Larrea, *Vida y muerte en Quito, raíces del sujeto moderno en la colonia temprana*, Quito, Abya Yala, 2002, p. 131-139.

¹²³ Antonio Manosalvas, “In Methaphysicam”, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989, p. 47-50.

¹²⁴ Diego Rodríguez Docampo, “Descripción y relación del Estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandato del Rey Nuestro Señor en virtud de su real cédula dirigida al ilustrísimo Sr. Don Agustín de Ugarte y Saravia, Obispo de Quito, del consejo de su majestad, por cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo, clérigo presbítero, secretario del venerable Dean y cabildo de aquella catedral, Quito, 24 de marzo de 1650”, en Pilar Leiva Ponce, *Relaciones Históricas Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*, tomo II, Quito, Abya Yala, Marka, Fuentes para la historia andina, 1994, p. 278.

abstinencias y ayunos. Fue un gran orador, sólo dormía lo necesario y lo hacía delante de la imagen de la pasión o de Nuestra Señora. Continuamente suplicaba por las ánimas del purgatorio y por quienes se encontraban en pecado mortal. De esta forma acabó en paz por su acertado vivir y morir.¹²⁵ Pernoctar frente a la imagen de la pasión pudo activar la memoria de su defunción y guiarlo en su penitencia.

Otro ejemplo de buen morir fue precisamente su relato sobre Hernando de la Cruz, quien: “Procedió con gran humildad, penitencia y oración, hasta que acabó, teniendo por muerte el no morir con deseo de ir a gozar de nuestro Dios y Señor. Cumpliéndose y según su vida y muerte, alcanzó su fin tan deseado por el año de 1642 (o 1645)”.¹²⁶

Mercado afirma que Hernando de la Cruz decía persistentemente que toda la máquina terrena es pesadumbre, comparada con la felicidad eterna.¹²⁷ Por ello, había que penitenciar y domesticar al cuerpo. Varios religiosos exigían empezar la penitencia a corta edad, porque si se vive bien se muere bien; y el infierno está poblado por cristianos que no hicieron verdadera penitencia,¹²⁸ tal vez porque a su pecado se sumó uno más grave: penitenciar sin remordimiento u ocultar una falta al confesor.

Según la teología, existían dos tipos de dolor que acompañaban a la penitencia: atrición (miedo al infierno y propósito de enmienda) y contrición (pesar sobrenatural por la fealdad del pecado).¹²⁹ Hernando de la Cruz emplea ambas en el *Infierno* y en las pinturas sobre la muerte, que elaboró y repartió dentro y fuera de la Compañía de Jesús, para que “en aquel espejo quebrado contemplasen en qué venían a parar las más aplaudidas bellezas del mundo y refrenasen con esto los

¹²⁵ Ídem, p. 255.

¹²⁶ Ídem, p. 278.

¹²⁷ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús...*, p. 355.

¹²⁸ Bash don Ildephonso Vereterra y Lavayru, *El pecador arrepentido, y retirado a buen vivir, a llorar sus culpas, a hacer penitencia de ellas, y a cuidar de su salvación con diversos y eficaces medios, y diferentes y prodigiosos ejemplos, que le exiten a folicitarl con todas veraz*, Imprenta de María Angélica Martí viuda, Barcelona, 1768, p. s.n.

¹²⁹ Diego de Cisneros, *Escala mística de siete grados de mortificación*, Caía de Godofredo Schoeuerts, Bruselas, 1629, p. 53-112.

deseos vanos de la tierra que tan desconcertadamente suelen tirar de los hombres para sujetarlos a una muerte eterna”. En su habitación, donde leía y meditaba, tenía una calavera, para que fuese maestra de su vida.¹³⁰ Esa imagen sobre la muerte pudo ser similar a la pintura: *Instante de la muerte*, que ha sido ampliamente representada en América Latina durante todo el período colonial. Este cuadro retrata a una mujer cuya mitad derecha es vital, bella y elegante, mientras que su otra mitad es simplemente una calavera.

Su dirigida tenía una de estas pinturas que retrataban a la muerte, elaborada por Hernando de la Cruz, dentro de su alcoba, junto a un ataúd que decía: “Dios te perdone Mariana”.¹³¹ Ella encarnó el ideal de perfección femenina; para ello, usó un féretro, una calavera y un esqueleto que le recordaban su futuro e instrumentos como disciplinas y silicios para la penitencia. Según Mercado, ella decía que aprendía a morir, estando en esta vida muerta a la carne, así el alma separada del cuerpo no tiene reflexión sensual y el cuerpo muerto no puede sentir el movimiento lascivo. No tenía ideas torpes o actos libidinosos.¹³² Esa muerte en vida sería un pasaporte a la existencia eterna en la gloria. Así, la temporalidad adquiere un valor moral, que debe guiar la libertad, pensando en la expiración y en la infinitud de la vida.

El jesuita Alonso de Rojas, inició un sermón fúnebre diciendo: “*Et memento finis*. Memoria continua de la muerte, que alentó a la difunta a heroicos hechos”. Para él, la memoria de la muerte es un antídoto contra el pecado, que ocasiona una renovación de los mandamientos, porque cuando lo humano se enfrenta a su naturaleza efímera, reconoce su humildad viendo que ha de morir, y porque “todo lo que pierde una idolatría remedia con la memoria de la muerte. (...) si pone los ojos

¹³⁰ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús...*, p. 35.

¹³¹ Ídem, p. 89.

¹³² Ídem, p. 87.

en el espejo de la muerte”.¹³³ Recordar a la muerte como un remedio para el pecado quería decir, poner los ojos de la imaginación en toda la vida que viene después de la muerte. Ver con la vista de la imaginación el propio cuerpo condenado, sentir como es torturado en el fuego eterno. Este era el camino para la prudencia. Otro sermón, de Juan de Lucero, sobre *La comendación del alma*, reza: “Esta calavera que veis vivía y miraba como nosotros. Hay aquí alguno que piense que no llegará a esto?”¹³⁴ Estos sermones normaban la forma de ver e interpretar imágenes como el *Infierno* de Hernando de la Cruz, que pudo haber sido señalado mientras transcurría la oratoria sagrada dentro de la iglesia.

De esta manera, las postrimerías se plasman en la memoria a través de lo visual y lo oral. En ellos, se exhorta a temer más el juicio final y al infierno que a la muerte. Así lo demuestran no solo las imágenes religiosas como las de Hernando de la Cruz, sino también aquellas que se transmitían de manera escrita.

b. Imaginarios jesuíticos sobre el infierno

Las narraciones que Mercado recoge sobre la vida de los habitantes de Quito dan cuenta de lo extendidos que se encontraban estos imaginarios sobre la muerte y cómo se relacionaban con la vida social. Por ejemplo un indio le dijo a un sacerdote jesuita:

Después que yo morí no puedo dejar de atender diligentemente a la salvación de mi alma. Pregúntele entonces el padre cuando había muerto. Muchos años ha, respondió, padre mío, que verdaderamente estuve muerto y pusieron mi alma en una cárcel desde la cual estaba mirando las penas del infierno. Pusiéronme delante del Supremo Juez el cual me mostró claramente todos los pecados que yo había cometido en mi vida, y habiéndome reprendido gravemente por ellos, mandó que yo volviese a vivir, y así es forzoso que yo no pueda cuidar perezosa, sino fervorosamente mi alma.¹³⁵

¹³³ Alonso de Rojas, “Sermón a las honras de Mariana de Jesús”, Impreso en Lima, 1646, en Hernán Rodríguez Castelo, *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984, p. 163-165.

¹³⁴ Juan de Lucero, *Sermón de la Comendación del alma*, Sermones, Biblioteca jesuita, ANH-Q, p. 40.

¹³⁵ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús...*, p 50.

Mercado narra cómo varias personas, en especial indígenas, vieron el infierno cuando lo soñaron o cuando murieron y resucitaron; y esa imagen los persuadió para ir al buen camino. Circuló una idea del infierno, como un lugar lleno de quienes no cuidaban su alma porque no se confesaban o hacían penitencia. Para salvarse, junto al cuidado del alma, se necesitaba poseer abogados en el cielo; por esta razón, quienes asistieron a Hernando de la Cruz en su tránsito al Más Allá, esperaban que él interceda por ellos. Además, en la fiesta de todos los santos, se repartían sus nombres a los fieles, para que tengan “un abogado en la corte del cielo que presente sus memorias, que haga sus causas, que solicite sus negocios delante de la Suprema Majestad de Dios”.¹³⁶

Mercado relata que en 1604 una mujer resucitó en Quito. En sus cuatro horas de muerte Jesús le mostró “el camino estrecho de la salvación y los pocos que caminaban por él. Hízole que viera el camino ancho de la perdición por donde los más se derrotan, y que habiendo ella andado por este camino era puesto en justicia que fuera condenada al infierno”. Logró retornar a la tierra, gracias a la ayuda de los huérfanos del cielo, quienes intercedieron por ella para que pueda regresar y hacer penitencia.¹³⁷ Esta imagen representa los caminos hacia la gloria y la condena, presentes en la forma de montar las pinturas del *Infierno* y el *Juicio Final*, una frente a la otra.

La forma que los jesuitas poseen de imaginar el infierno se basa en la memoria de la experiencia sensorial de los habitantes, por ello, se integra a los cuerpos sociales haciéndolos protagonistas de los relatos sobre el infierno, que suceden en el contexto local, no en el Más Allá. Es decir, el demonio habita en la ciudad, convive con quiteños y quiteñas, cuyas historias ejemplares prueban su existencia, así como la del infierno. Además, coloca a los demonios como verdugos de la

¹³⁶ Ídem, p 15.

¹³⁷ Ídem, p 57.

justicia divina. Es decir, el diablo mismo actúa por justicia divina o para probar a los humanos; así por ejemplo:

Como los demonios son verdugos de la Divina Justicia, se sirve esta de ellos para atormentando a algunos delincuentes y apretándoles los cordeles en el potro de alguna aflicción confiesen sus delitos al sacerdote para perdonárselos misericordiosamente. Esto verá el lector en algunos casos que sucedieron en Quito.

A una mujer pecadora asustaba muchas veces el demonio con horrendos espectáculos, de suerte que no la dejaba descansar. No pretendía el demonio con esta inquietud que ella saliera de sus pecados porque él pretendía meterla en otros; pero Nuestro Señor misericordiosamente se sirvió de este tormento para que el demonio le daba para que ella arrepentida de sus culpas las confesase. Fuese a los pies de un confesor, díjole sinceramente sus delitos y en adelante se vio del todo libre de espantos del demonio...¹³⁸

Los jesuitas difundían la idea de que la confesión era un camino para evitar los tormentos del demonio. Otra idea que propagaban era que el diablo inducía a cometer actos pecaminosos como el concubinato. Se debía temer que asumiera la figura de su pareja y así visitara a los amancebados “cosa que puede suceder muchas veces”, por ello, se exhorta a los hombres a despedir a las mujeres.¹³⁹ Durante las confesiones sobre amancebamiento, probablemente los sacerdotes indagaban si esto había ocurrido. En un manual para confesores escrito en 1641 por el canónigo quiteño Juan Machado de Chávez, se preguntó si se puede considerar bestialismo al acto de “tener coito con el demonio”. Concluyó reflexionando que cuando él asume la forma humana o animal debe ser juzgado como bestialismo porque es de diferente especie al humano.¹⁴⁰

Otro de los demonios que podemos identificar como una preocupación jesuítica de aquella época, como nos lo explica Mercado en su libro *Destrucción del ídolo del ¿qué dirán?*, es el de la calumnia. Pues en él, los libros padecen las heridas de los maldicientes murmuradores; los mundanos llaman a la virtud hipocresía, con lenguas que hieren y sacan sangre al más santo, porque

¹³⁸ Ídem, p. 46.

¹³⁹ Ídem, p. 53.

¹⁴⁰ Juan Machado de Chávez, *Perfecto confesor y cura de almas*, T. II, Barcelona, Pedro de la Cavallería, 1641, p 315.

derriban honras y dignidades para ceñir humillaciones.¹⁴¹ Luego, el ¿qué dirán? es un monstruo compuesto de dichos mundanos que se burlan de la virtud, fabricado de malos juicios. Con sus halagos aviva la vanidad, creando un tirano al cual sirven para ser alabados, y por temor a ser malmirados. Es un ídolo que enciende la cólera, la ira y la maldad, que nace de la ligereza y que deriva lo pusilánime. Así, las malas palabras conducen a las malas acciones.¹⁴²

Otras órdenes religiosas en Quito reflexionaban sobre el fuego eterno. Por ejemplo, el franciscano José de Villamor narra como Jesús viajó triunfante y poderoso a los infiernos, moradas del centro de la tierra, llegó a la residencia de demonios y condenados y los aterró, mostrándose triunfante y poderoso.¹⁴³ En su representación del infierno no intervienen los fieles que lo escuchan o leen. Describe un acontecimiento religioso con seres sobrehumanos. Solo cuando Dios triunfa y manda sobre el demonio y, en consecuencia, sobre el infierno se acerca a los textos jesuítas.

Al finalizar el siglo, una imagen producida dentro del Monasterio de Santa Clara de Quito, articula a la vida del cristiano virtuoso con la buena muerte y la resurrección. La faz del manuscrito que relata la autobiografía de Sor Gertrudis de San Idelfonso (1652-1709) plasma de forma singular la penitencia. Ella se autorretrata portando una cruz y surgiendo gracias a ella sobre llamas infernales que poseen una inscripción que reza: fénix. La eficacia de la representación del infierno, del discurso de la culpa y el castigo se demuestra precisamente en este texto. Ella preguntó ¿hasta cuándo le atormentaran los dolores insufribles de hijada [riñones]?, miró una luz clara que le ilustró el entendimiento:

¹⁴¹ Pedro de Mercado, *Destrucción del ídolo ¿Qué dirán?*, México, Universidad Nacional Autónoma de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, 2004 (1655), p. 19.

¹⁴² Ídem, p. 37.

¹⁴³ José de Villamor, "El más escondido retiro de mi alma", Zaragoza, 1649, en Hernán Rodríguez Castelo, *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984, p. 144.

...a vista del alma, la cual, manifestándose todos los pecados y defectos de mi vida como si los acabara de cometer, me dejó el corazón tan quebrantado y compungido que faltó poco a rendir la vida de pena y dolor de haber desagradado a mi Señor. Las lágrimas eran muchas y cualquier cosa que hacía de mortificación se me representaba, no equivalía a tanto desacato. Estando en esa pena y aflicción oí unas palabras que le decían a mi alma: “Todos estos pecados te faltan pagar”. Y advierte que en otra vida fueran más grandes y graves las penas si estas que ahora padeces te parecen grandes, porque las ofensas han sido infinitas y como Dios es infinito, de aquí es que el pecado que se comete en contra de su Majestad lo es. Y por eso todas las penas que en el infierno se padecen no son bastantes a satisfacer el desacato que el pecador tuvo contra tan suprema Majestad. Dios poderoso e inmenso.¹⁴⁴

Luego, muy suaves le parecieron sus dolores, leves, ligeros y “casi nada atendiendo a lo eterno del penar, que retumbaban las voces en mis oídos, llorando las faltas como leves defectos ante Dios”.¹⁴⁵ Esta forma de imaginar el infierno proviene de la práctica de un ejercicio espiritual y en su descripción se asemeja al proceso de examen de conciencia, confesión y penitencia, ya que Gertrudis de San Idelfonso construye un discurso sobre sí misma, sobre sus culpas, dolores, miedos y deseos de purificación. Esta imagen la persuade, la lleva hacia la penitencia. En este punto, comparte con el imaginario jesuítico una manera de comprender al fuego eterno.

La autora posee una vida ascética y sin embargo, el infierno era un posible destino para ella, lo cual devela que en el imaginario de la época, alcanzar la gloria eterna, era realmente excepcional. Seguramente por ello, varias personas viven mediante la penitencia, en un purgatorio terreno. De esta forma, en los textos, especialmente en los jesuitas, vivos y muertos comparten una misma vía, acompañada de ángeles y demonios donde interactúan.

Frente a estos imaginarios, la propuesta tridentina de los jesuitas era persuadir a los fieles para lograr su autorregulación; por eso, se apelaba al interior del humano, a sus más íntimos sentimientos de culpa, dolor, vergüenza y miedo, así como a sus anhelos. La imagen del cristiano

¹⁴⁴ Gertrudis de San Idelfonso, *La perla mística escondida en la perla de la humanidad*, Quito, texto inédito, 1700, en Miguel Sánchez, *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989, p. 217 - 218.

¹⁴⁵ Ídem, 218.

virtuoso triunfa finalmente en el momento de la muerte y con ello, un humano vence a un poder sobrenatural, que es el del demonio. Entonces, la función de la imagen no era tanto difundir los preceptos, como persuadir a los fieles de vivir según estos preceptos.

c. Desastres naturales y epidemias como castigos divinos

Desastres naturales y enfermedades se consideraban castigos divinos, merecidos por los pecados cometidos. De esta forma, varias epidemias de tabardillo, viruela y sarampión¹⁴⁶; inundaciones, sequía, temblores y erupciones volcánicas fueron percibidas por los fieles quiteños como un castigo divino o un infierno terrenal donde purgar las culpas.

Una peste general ocurrió entre 1648 y 1649, fue descrita por Rodríguez Docampo como una consecuencia de los pecados cometidos.¹⁴⁷ Según Mercado, los desastres naturales y epidemias duraban hasta que se “multiplicaran caritativamente las mortificaciones de disciplinas, ayunos...”. Mientras tanto, la iglesia tenía como función el ayudar a bien morir: “muriendo la gente a millaradas y aún acontecía que a algunos enfermos medio vivos los echaban a las puertas de las iglesias para que su tierra sagrada los tragase como a muertos”.¹⁴⁸ Ayudar a bien morir implicaba brindar sacramentos; misas, confesar y absolver.

Existe una relación entre la descripción de desastres naturales y la imagen del fuego eterno. Así, por ejemplo: el presbítero Juan Romero, en 1660, describió al Pichincha como un monte filisteo con faldas de Dalila que destroza a los Sansones edificios, cuya cólera y rigor es continua. Recuerda que, en 1575, se abrieron tres roturas en la tierra como bocas de sinrazones ardientes, con fuego

¹⁴⁶ Viruela, sarampión, tifus y peste negra se introdujeron en América Andina en el siglo XVI y la malaria, junto a la fiebre amarilla en el siglo XVII. Graves epidemias se registraron en Quito alrededor de: 1604, 1606, 1609, 1611, 1612, 1614, 1618, 1628, 1634, 1639, 1644, 1645, 1648, 1649... Diana Bonnet Vélez, “Las reformas de la época toledana (1569-1581): economía, sociedad, política, cultura y mentalidades” en Manuel Burga, ed., *Historia de América Andina, Formación y apogeo del sistema colonial*, v. 2, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Libresa, 1999, p. 272-273.

¹⁴⁷ Diego Rodríguez Docampo, “Descripción y relación del Estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito” p. 311.

¹⁴⁸ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 66-67.

inmenso que salía de sus entrañas, como ojos para llorar sus cansadas opresiones; todo duró hasta que confusas tropas de penitentes frenaron el suceso.¹⁴⁹ Cuando se vivían estos acontecimientos, se producían dentro de la Compañía de Jesús muchísimas confesiones de cuantiosa gente persuadida de que “el último fin de los tiempos había llegado”.¹⁵⁰ Es decir, que pensaban vivir una época cercana al Juicio Final.

El jesuita Pedro de Rojas, en uno de sus sermones anuncia para Quito el castigo divino por sus vicios y pecados. A propósito de un terremoto sucedido en Lima en 1689 intenta persuadir a los fieles de que el diablo produce estos desastres por mandato divino: “como dice que esta es obra de Dios cuando la ejecutó el demonio [...] responderá y bien que en aquella ruina si obró el demonio, fue por mandato de Dios”.¹⁵¹

Sobre los sobrevivientes, agrega Rojas que el mal y daño de sus cuerpos, permite especular sobre quienes murieron y fueron juzgados en el Tribunal de Dios y aquel daño de los cuerpos, poco duradero, ellos lo sentirán por toda la eternidad. Se trata de un mal sin remedio, sin esperanza de piedad, sin misericordia y sin clemencia, porque arriesgaron el alma; entonces su mayor mal será eterno.¹⁵² Describe el hecho más detalladamente:

Terrible lance haberse acostado buenos y quizá con la ocasión de su desastrada vida entregarse al sueño muy a lo seguro, despertar estremecidos y asustados con el terremoto, y hallarse en un instante sus almas en los infiernos. ¿Y que haya quien duerma en pecado mortal? ¡Oh bárbara ceguedad de los hombres! ¡Oh locura desesperada de los que no creen como ateístas que hay otra vida! Consuélanse y se prometen, necios, que al despertar con el asombro llamarán a Dios y harán un acto de contrición verdadero, con que serán perdonados; fían en que Dios es tan poderoso como

¹⁴⁹ Juan Romero, *Breve suma de los afectos con que esta nobilísima ciudad de Quito se portó en los castigos que Dios nuestro Señor quiso enviarle por sus delitos y volvió a suprimir por sus misericordias reventando su monte y cerro de Pichincha este presente año de 1660.*

¹⁵⁰ Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reyno y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 82.

¹⁵¹ Pedro de Rojas, S.I. “Exhortación panegírica y moral en las rogativas que hizo la Real Audiencia y ciudad de Quito, por causa de los terremotos que ha padecido la ciudad de Lima”, Lima, 1689. En Hernán Rodríguez Castelo, *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984, p. 173.

¹⁵² Ídem, p. 174.

misericordioso, y en el tiempo del susto todo cristiano por grande pecador que sea implora su nombre y su favor. No lo niego; pero esta esperanza es tan vana, como agravio de la misericordia.¹⁵³

Más adelante, sostiene Rojas que al caerse las piedras que hicieron temblar la tierra, estas hacían un ruido que decía Jesús, Jesús. No sabe si por temor o compasión de quienes con su corazón endurecido como piedra por los vicios, solamente nombran a Jesús en estas circunstancias. Se pregunta si esta exclamación bastará para convertirlos en hijos de la gracia de Dios, por una contrición verdadera. Responde “Claro está que no.” Más aún, religiosos como un jesuita que realizaba trescientos actos de contrición al día fue visitado por un ángel que le informó que solamente le servía uno, porque uno había sido practicado con verdadera contrición. Pide imaginar cómo será el infierno de quienes se ejercitaron solamente en los vicios y pecados, sin hacer ningún acto de contrición.¹⁵⁴

En conclusión, las tragedias humanas como las epidemias y desastres naturales eran percibidas como una pequeña prueba de lo que será el castigo divino durante toda la eternidad. Estas eran vistas como un justo castigo y una ocasión para persuadir a los fieles de ejercitarse en la virtud y no en el pecado.

d. Imaginarios sobre el cuerpo de los condenados

Tanto en los relatos sobre el imaginario infernal, cuanto en la pintura de Hernando de la Cruz se penalizó la parte del cuerpo que cometía el pecado. La lengua para la falta de confesión o la murmuración, el mal parto para la lascivia, la cárcel para los impenitentes, ceguera, asfixia etc. Se ha definido a la condenación eterna como “regulador del orden social establecido, [que] prevé para cada delito una pena, severa y proporcional a la importancia de la falta.”¹⁵⁵ El demonio ha sido

¹⁵³ Ídem, p. 175.

¹⁵⁴ Ídem, 175-177.

¹⁵⁵ George Minois, *Historia de los Infiernos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 23.

representado como un ídolo que se aprovecha del cuerpo, por ser esta una parte vulnerable del ser humano.

Penas duras fueron definidas como justo castigo, ya que: “cuanto más rigurosa es la moral, más disuasorias deben ser las sanciones previstas”.¹⁵⁶ Se ha subrayado que la mediación divina “suplía los vacíos dejados por la justicia colonial”. Así, la disciplina social se basó en las instituciones de prédica.¹⁵⁷ Además, se vivía un dualismo que se transfiere a la imagen: la “sociedad se dividía en oposiciones radicales y exacerbadas: cuerpo-alma, materia y espíritu, pecado y virtud. [...] Con permanente y total conciencia de que el hombre es un ser-para-la-muerte, y en trance de continua y total batalla contra el diablo, sus seducciones mundanas y sus aliados, los propios apetitos carnales.”¹⁵⁸

Un ejemplo claro se encuentra en Mercado, para quien las personas caen en el ídolo del demonio, porque tienen un cuerpo y lo perciben por sus sentidos, más que por su alma. Por ejemplo, Lúclfer se vale de los labios para fabricar un monstruo de aire, compuesto de dichos mundanos.¹⁵⁹

Esta idea estaba presente en otras órdenes religiosas. Por ejemplo, el franciscano José de Villamor escribió que Dios creó al humano con sabiduría y ciencia para distinguir el bien del mal, y con libre albedrío, para elegir. A la par, le entregó dos palacios: el mundo y su cuerpo. Este último posee cinco puertas o sentidos por donde entran las cosas de la vida. De ese apetito se puede valer el demonio, pero al mismo tiempo, de su imaginación, fantasía y memoria se vale el entendimiento.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Ídem, p. 124.

¹⁵⁷ Valeria Coronel, “Santuarios y mercados coloniales: lecciones jesuíticas de contrato y subordinación para el colonialismo interno criollo” en Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica, 1549-1773*, Lima, Fondo editorial Universidad Católica del Perú, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, Universidad del Pacífico, 2007, p. 186-191.

¹⁵⁸ Ídem, p. 79.

¹⁵⁹ Pedro de Mercado, *Destrucción del ídolo ¿Qué dirán ...*, p. 42-46.

¹⁶⁰ José Villamor, “El más escondido retiro de mi alma” ..., p. 137-139.

Con lo cual, incluso las potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad atañen al cuerpo como lugar de la salvación o la condena.

Al relatar el cuerpo condenado, el jesuita europeo Escrivá dice que un castigo será la fealdad y la hermosura un premio. Ser radiante, luminoso, claro, sin vicio, sin deformidad, sin pesadumbre, con las condiciones y cualidades que los teólogos llaman dotes de gloria: incorruptividad, impasividad, claridad y agilidad. Los cuerpos condenados serán oscuros, feos, hediondos, abominables, más graves y pesados que la tierra, cargados de dolor, mal y pena, las almas rehusarán de entrar en ellos y entrarán por fuerza. Los cuerpos santos van a volar al cielo por ser ágiles, el peso de los otros cuerpos les impide despegar y los hunde en la tierra.¹⁶¹ Llama la atención que la gordura sea una parte del castigo, ya que la liviandad permitirá al cuerpo elevarse al cielo, mientras que la pesadumbre lo hundirá.

Otro jesuita, el francés Pedro Coton, define el cuerpo de los condenados como despreciable, hediondo, deforme, horrible y espantoso. Servirá de cárcel eterna y como segundo infierno a su infeliz alma. Como el infierno queda bajo la tierra, ambos serán eternos y habrá una prisión de fuego y tormentos para quienes murieron en pecado mortal, en un subterráneo oscuro donde la luz no penetra y “el fuego quema pero no ilumina”.¹⁶² Fealdad, gordura, oscuridad y hedor definen a los pecadores, mientras que la claridad y belleza figurará la salvación.

Estas imágenes utilizan a la epidíctica, que contrapone la hermosura con lo horroroso para evidenciar la distancia que existe entre el bien y el mal como una forma de persuasión que estimulaba la penitencia. Esta idea era apoyada por franciscanos como el quiteño José de Villamor, quien escribió, en 1649, que el castigo del cuerpo lo hace servir al espíritu y así, preservando su

¹⁶¹ Francisco Escrivá, *Discursos sobre los cuatro novísimos: muerte, juyzio, infierno y gloria*, p. 587-600.

¹⁶² Pedro Coton, “Sermón el infierno y sus penas”, 1616, en George Minois, *Historia de los Infiernos...*, p. 351.

pureza alcanzará la vida eterna.¹⁶³ Esto nos remite a los siete grados de mortificación que el teólogo y sacerdote europeo Diego Cisneros propuso en 1629.¹⁶⁴

Finalmente, es preciso considerar que la incorruptibilidad del cuerpo y especialmente de la vista fue concebida como un ejemplo probatorio de un cristiano virtuoso. Así, la forma bella y clara elogia a la virtud y a la acción virtuosa como un recurso retórico para identificarse con una audiencia de fieles:

Muerto el Venerable Hermano Hernando, renovó Dios los prodigios, con que aprobó en los monasterios la virtud recta y *santa intención que debemos tener en mirar las obras de nuestros prójimos con la caridad de hermanos, no con la vara de jueces, con ojos de la candidez de la paloma, no con las malicias de la raposa*; porque sucedió que los ojos del cadáver quedaron tan vivos, tan claros y resplandecientes que parecían dos brilladoras estrellas.¹⁶⁵

Los atributos utilizados para describir los ojos de Hernando de la Cruz son las dotes teológicas de gloria, cuya claridad e incorruptibilidad prueba su ascensión al paraíso. De esta forma, las historias ejemplares que explican la forma de imaginar el infierno, junto a la manera de comprender los desastres naturales y el cuerpo de los condenados poseen una función didáctica. Pretenden persuadir e intenta incidir en la conducta.

En síntesis, se creía vivir una lucha sin tregua contra el demonio, figurada prácticas cotidianas y sentimientos muy humanos. Luego de la Reforma protestante y la católica la religión es “elección que implica la responsabilidad ante Dios. Análogamente, [...] es indagación de lo viviente”.¹⁶⁶ Por ello, el libre albedrío se convirtió en un campo de luchas simbólicas entre el bien y el mal; así como un campo de prácticas sociales que configuraron una forma particular de imaginar

¹⁶³ José de Villamor, “El más recóndito retiro de mi alma”..., p. 154. Junto a él, entre los libros en latín jesuitas quiteños se encuentran un tratado sobre los novísimos de Sebastián Rendón, uno sobre los pecados de Diego de Ureña, uno sobre la penitencia de Marcos de Escorza y uno sobre los novísimos de Marcos de Alcocer.

¹⁶⁴ Diego de Cisneros, *Escala mística de siete grados de mortificación*, Cafa de Godofredo Schoeuerts, Bruselas, 1629, p. s.n.

¹⁶⁵ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, Quito, Imprenta municipal, 1955 (1697), p.371.

¹⁶⁶ Guilio Carlo Argán, *Renacimiento y barroco, II, De Miguel Ángel a Tiepolo*, Madrid, Akal, 1999, p. 5.

al infierno. La vida era considerada eterna, tenía un principio pero no un fin; por ello, había un Más Allá con tres destinos posibles: triunfar, purgar o penar.

En el siglo XVII, el imaginario jesuita sobre el infierno en Quito es protagonizado por los cuerpos sociales, para quienes está dirigida la narración. Se pedía traer a la muerte en la memoria, recordar el futuro propio e imaginar el infierno como una forma de lograr prudencia y virtud. Existía una relación entre lo visual y lo oral, por ello, las postrimerías se plasman en la memoria gracias a imágenes visuales, sermones, historias ejemplares, confesiones, etc., que podían ayudar a los humanos a evitar el infierno. Los jesuitas piden a la audiencia percibir el averno mediante su cuerpo y memoria.

Se creía que el diablo induce a los humanos para cometer pecados por tres razones: quiere acabar con la obra de Dios, desea perder a las almas y es verdugo de la divina justicia que obedece a Dios, quien a través suyo castiga o prueba a los humanos. Esto hacía que se pensara vivir una lucha constante entre el bien y el mal como una característica de la vida terrena. Incluso santos y penitentes eran tentados por el demonio, que se presenta como un ídolo al que se adora mediante la murmuración o la vanidad.

En este imaginario se penalizaba a la parte del cuerpo que cometía el pecado, buscando proporcionalidad y justicia en la condena sufrida. Un castigo para los cuerpos pecadores en el infierno era la fealdad, la pesadez, la gordura, la hediondez, la oscuridad y la deformidad, hasta el punto en que las almas se niegan a entrar en ellos. En contraposición, la hermosura e incorruptibilidad, más aún si esta se presenta después de la muerte es una prueba de virtud y representa a los dotes de gloria. Una idea compartida por otras congregaciones era que los sentidos

son puertas por donde puede ingresar lo demoniaco o lo celestial, porque el ser humano posee libre albedrío.

La persuasión era la función de la imagen infernal, por ello apelaba a lo más íntimo del humano, a sus culpas, miedos, dolores, memorias y deseos. Esto tenía el propósito de lograr la autorregulación. Por ello, desastres naturales y enfermedades se consideraban como castigos merecidos que concluyen cuando se multiplican las disciplinas y los ayunos que los sustituyen. En estos momentos la iglesia jesuita era el ayudaba a bien morir.

Finalmente, el fin de una vida virtuosa era una muerte virtuosa, como la que se relató para Hernando de la Cruz. Entonces, la defunción es un instante decisivo de la vida, porque permite pasar a la “verdadera” vida que es concebida como eterna y justa. El fin de una vida mundana era una mala muerte.

CAPÍTULO III:

LA REPRESENTACIÓN DEL INFIERNO DE HERNANDO DE LA CRUZ

El propósito de este capítulo es analizar la representación del *Infierno* de Hernando de la Cruz. A la vez, reconstruir el “ojo de la época”, que está muy relacionado con los usos sociales que esta pintura tuvo dentro del templo de la Compañía de Jesús de Quito. Se considerará que la obra fue escenario de confesiones, sermones, penitencias y otros sacramentos. En este punto se va a intentar responder a la pregunta: ¿en qué se parecen y en qué se diferencian los textos jesuíticos sobre el infierno con respecto a la pintura de Hernando de la Cruz? y ¿de qué manera se relacionó la pintura con las prácticas de los cuerpos sociales y con los imaginarios jesuíticos sobre el infierno?

Para esto, se va explorar las descripciones sobre la pintura del *Infierno* de Hernando de la Cruz trazadas durante el siglo XVII. En seguida se abordará la forma en que los *Ejercicios Espirituales* creados por el fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola fueron practicados y estuvieron presentes en la forma de mirar la representación infernal. Luego se explorará los recursos retóricos utilizados en las representaciones auriculares jesuíticas sobre el Infierno: la epidíctica y el *exemplum*. Finalmente, describirá la copia de Alejandro Salas, ya que no existe certeza de que se parezca a la de Hernando de la Cruz; se la cotejará con otras representaciones del siglo XVII de América Andina y se la pondrá en diálogo con las prácticas sociales e imaginarios jesuíticos trabajados en los capítulos anteriores.

a. Relaciones jesuitas del siglo XVII sobre el *Infierno* de Hernando de la Cruz

La orden jesuita y la dominica, fueron las que más importancia concedieron a las imágenes fomentando su culto, como una forma de cobijar con la representación a indios, negros, mestizos y

españoles,¹⁶⁷ como un recurso catequético. Hecho que coincidió el Concilio de Trento, que se preocupó del funcionamiento y buen uso de las imágenes.¹⁶⁸ Existían talleres de enseñanza del arte, cuya obra era de temática religiosa y estaba vinculada a los usos sociales tridentinos que las imágenes poseían cuando se pintó el *Infierno*.

Hernando de la Cruz fue un hermano lego; poseía un rango menor. Practicaba el oficio de la pintura, aprendido antes de unirse a la Compañía de Jesús, mientras que los sacerdotes se dedicaban a la vida académica. Mercado y Morán de Buitrón relatan que textos teológicos eran leídos y comentados por él y posiblemente por otros hermanos legos. Además era profesor de seglares, enseñaba pintura y con sus alumnos: “Siempre que estaban ocupados en pintar servía uno de lector leyendo un libro espiritual, o el mismo Hernando les hablaba cosas pertinentes a sus almas, valiéndose de la pintura para introducir el temor y amor a Dios; [como un] predicador acertado y ejemplar.”¹⁶⁹ Entre sus alumnos se encontraban varios indígenas.¹⁷⁰ Su pintura fue descrita como una manifestación de su virtud, cuyo propósito era catequizar y brindar ejemplos que describan las consecuencias de las acciones humanas.

Su *Infierno*, según Mercado lograba confesiones y conversiones admirables en quienes la miraban. Se trata de atributos que se usaron para componer la historia ejemplar de la vida de su autor. Así Hernando de la Cruz:

Ejercitó el celo de las almas con su pincel, dejándonos en el colegio de Quito entre los muchos y primorosos lienzos que le adornan, dos famosísimos del juicio y del infierno que han sido mudos predicadores que con eficaces demostraciones y bien expresados horrores han tenido a muchos para que no se dejasen arrastrar de sus pasiones; a otros han mejorado en sus costumbres, y donde más se ha manifestado ese fruto ha sido en la gente humilde y de corta capacidad, que como se

¹⁶⁷ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colon a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 103-205.

¹⁶⁸ Ídem, p. 109.

¹⁶⁹ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, Quito, Imprenta municipal, 1955 (1697), p. 366.

¹⁷⁰ José Félix Heredia, *La antigua provincia de Quito de la Compañía de Jesús y sus misiones entre infieles*, Quito, Centro Ignaciano Pedro Arrupe, 2001, p. 31.

dejasen llevar más de lo que perciben por los sentidos, que de las razones que pueden convencerles en entendimiento, con sola aquella tremenda vista trocaban sus vidas y mudaban sus costumbres.¹⁷¹

Es fácil imaginar a jesuitas hablando sobre la fealdad del pecado, la necesidad de arrepentimiento y enmienda frente a la imagen del *Infierno* que se describe como muda y eficaz predicadora; famosísima en Quito. Hernando de la Cruz, según Mercado, hablaba con quienes se iban a confesar de “la malicia de los pecados, del arrepentimiento de ellos y de la confesión [...] sus eficaces palabras trocaron muchos corazones mudando sus vidas de carnales a espirituales”. Por ello, muchas personas lo buscaban para cambiar sus vidas.¹⁷² El pintor y su pintura en esta representación actuaban de la misma manera.

Jacinto Morán de Buitrón, describió la vida de Hernando de la Cruz, así como su pintura. Dedicó más líneas a describir el Infierno y el Juicio Final que las otras pinturas. Señala su ubicación y contexto de circulación:

Mucho agradó a la Majestad divina en este ejercicio su obediencia, pues aún en esto le escogió su sabiduría por instrumento grande de una predicación continuada. Dictóle Nuestro Señor pintase dos lienzos muy grandes, que están hoy debajo del coro de nuestra iglesia; en el que cae al lado de la Epístola del altar mayor, puso el infierno con tantos, tan extraños y rigurosos castigos de los miserables que gimen y lloran obstinados por toda una eternidad su desventura. Al otro lado que es el del Evangelio, puso la resurrección de los predestinados y la posesión que se les da de una incalculable dicha de ver a Dios, herederos de su gloria. Pintólos con tanto primor, viveza y diestra mano, que sin duda le guiaba otra más poderosa, pues han sido estos dos lienzos dos predicadores tan eficaces, que sus mudas voces han causado conversiones milagrosas.¹⁷³

La imagen del infierno fue para el jesuita un predicador eficaz y con su muda voz logró conversiones milagrosas por los muy extraños y rigurosos castigos que recibieron los desventurados. Como la *Gloria* tenía exactamente el mismo tamaño y estaba ubicada justo al frente del *Infierno*, la

¹⁷¹ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús, dedicada al Príncipe de la milicia del cielo, que tiene a su cuidado la Provincia de la Compañía del Nuevo Reino y Quito*, Tomo IV, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1957, p. 355.

¹⁷² Ídem, p. 357.

¹⁷³ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, Quito, Imprenta municipal, 1955 (1697), p. 367.

Compañía de Jesús colocaba a los fieles frente a dos caminos, entre los cuales debía elegir. Allí, quien confesaba o emitía sermones podía colocar ejemplos de lo que podía ser el futuro del condenado comparándolo con la imagen de la gloria. De esta forma, fomentar el miedo y el deseo era una estrategia de persuasión.

Según Mercado, la Compañía fue madre del espíritu de Hernando de la Cruz, quien aprendió pintura en Lima, donde dejó varios lienzos y versos de ingenio. Pero al ingresar a la orden había “renacido en el sacramento de la penitencia bañado el alma con las aguas de la contrición”, mudando de apellido, traje y costumbres. Como pintor: “Borraba con lágrimas de dolor la imagen que había pintado en sí del terreno Adán y juntamente retrataba en su alma al celestial Adán Jesús, haciéndose imagen suya.”¹⁷⁴ Esta contraposición reitera la idea de los dos caminos por donde puede transitar el ser humano.

Hernando de la Cruz tenía ganado el cielo, entre otras cosas, gracias a su pintura sobre el infierno, por la particular gloria que representó para el templo.

Y si a los escritores como dice Jerónimo, que dejaron libros a la posteridad para la enseñanza, les corresponde particular gloria, por el fruto que con ellos hacen en la Iglesia, bien podemos persuadirnos, que este varón insigne la tendrá muy aventajada por el trabajo que tomó pues ahí tienen los poderosos desengaños, los lascivos horror, los que ultrajan la inocencia espanto y muy proporcionado a cada culpa el castigo.¹⁷⁵

Es importante recalcar que esta pintura le valdría el cielo eterno y la gloria terrena, como autor de una imagen que queda para la posteridad, cuya muda voz sea predicadora y logre trocar las vidas de quien la mira. El barroco se ha definido como misticismo, ascetismo, heroísmo, erotismo y crueldad¹⁷⁶, características que se pueden aplicar al *Infierno* de Hernando de la Cruz. Además, la

¹⁷⁴ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 353-354.

¹⁷⁵ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, p. 367.

¹⁷⁶ Joan Ramón Triado, *Las claves del arte barroco: cómo identificarlo*, Serie estilos, volumen 14, Ed. Arin, Barcelona, 1986, p. 31-35.

pintura puede reflejar preocupaciones colectivas sobre la concupiscencia y el mal moral a la par que era la representación visual del imaginario infernal de los jesuitas.

b. Los Ejercicios Espirituales, un camino para ver el *Infierno*

La vida de un religioso incluye la práctica de Ejercicios Espirituales. En el caso de la Compañía de Jesús, su fundador: Ignacio de Loyola escribió tres tomos sobre la forma de ejercitarse para lograr la comunicación íntima con Dios. Todo jesuita debía realizarlos habitualmente, por ello es posible plantear con bastante probabilidad que Hernando de la Cruz conocía y se adiestraba con ellos para convertirse en un cristiano virtuoso, como relatan sus historias ejemplares.

Morán de Buitrón refiere el proceso de elaboración de sus pinturas: “Hechos los votos del bienio, según las Constituciones de la Compañía, le ocupó la obediencia en el ejercicio de pintar, a que acudió con toda prontitud y gusto. Era primoroso en este arte, y cuanto dibujaba el pincel en el lienzo, lo ideaba antes con la meditación y la oración.”¹⁷⁷ Como se trató de un ejercicio de obediencia, es plausible pensar que la decisión de elaborar dos lienzos enormes sobre la *Gloria* y el *Infierno* no fuera de Hernando de la Cruz. Estas imágenes plasmaban un proyecto jesuítico que se implantaba en un contexto colonial de desbordes sociales, epidemias y desastres naturales.

Al idear sus pinturas meditando, usó la *composición del lugar*, basada en las *artes de la memoria*; ambas prácticas nemotécnicas enlazan a la imagen con un lugar y se inician al ver con los ojos de la imaginación el sitio donde transcurre el tema meditado. Loyola propuso la *composición del lugar* como un ejercicio para llegar a una experiencia mística mediante la autodisciplina; ya que este ejercicio regula la imaginación al centrarla en un solo tema. Esto fue practicado por Hernando de la Cruz, Diego Rodríguez Docampo, Pedro de Mercado, Alonso de Rojas, Pedro de Rojas, etc. Su

¹⁷⁷ Ídem, p. 365.

talento como predicadores o narradores de historias ejemplares radica en ejercitar las *artes de la memoria* y en *la composición del lugar*. Logra conversiones prodigiosas gracias a las imágenes que activan recuerdos mediante emociones, porque son en extremo hermosas u horribles. En sus textos se subrayó la enormidad de los premios y castigos que impresionan.

El ejercitante *compone un lugar* con su imaginación, voluntad, entendimiento y memoria. Recuerda el Más Allá con remembranzas de su propia vida, así como con deseos y miedos humanos. Ordena el recuerdo es un espacio arquitectónico o natural, donde transcurre el tema meditado. Esto se llamó *lugar de la memoria* y se usa para componer el purgatorio, el cielo, el infierno, etc. Por ello, su experiencia con esta meditación posee marcos culturales específicos y aprendidos. Estos lugares dotan de una forma terrenal al alma. Al recordar el infierno, existía una relación entre pecado y castigo. Y tal como sucedía con las imágenes infernales de Carabuco, cada castigo traía el recuerdo de olores pestilentes, dolores corporales, quemaduras, sabores amargos, etc., estas memorias se relacionaban con la sexualidad, el baile, la música, la gula y otras formas de deleite corporal que atañen al demonio.¹⁷⁸

Hernando de la Cruz, en el relato de Mercado utiliza los *lugares de la memoria*. Por ejemplo, cuando aconsejaba cuidar “*la casa interior del alma* porque en alcanzándola tendrían en clausura y a raya todas sus potencias y sentidos hallando siempre dentro de sí a Cristo sin que necesitasen de buscarle en otra parte”. Añade que leía libros espirituales y, cerrando los ojos del cuerpo, abría los del entendimiento. Como predestinado para ir al cielo tuvo el mismo afecto por los sermones y

¹⁷⁸ Leontina Etchelecu y Agustina Rodríguez, “Sensaciones ante el Averno: la prédica sobre las postrimerías y el infierno de Carabuco” en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, p. 107.

pláticas espirituales.¹⁷⁹ Esto le permitía ordenar su casa interior del alma. Cerrar los ojos humanos y abrir los del entendimiento era otra recomendación constante Loyola.

Cuando compone el Infierno, el mismo Loyola pide a Dios: “conocimiento íntimo y horror grande de las penas que padecen los condenados”, para no pecar. Mira un lugar; mide su alto, ancho y profundidad para allí: *Ver* con la imaginación el fuego espantoso, las almas encerradas en cuerpos de fuego, una cárcel oscurísima, una caverna de fuego y humo intolerable. Pide *Ver* a los condenados con cabellos erizados, ojos desencajados, horribles, mordiéndose las manos, sudando y con avidez de muerte. *Oír* sus llantos, aullidos, maldiciones y blasfemias contra el Señor y sus santos. *Oler* el azufre y el hedor de la sentina. *Gustar* las amarguras, lágrimas y hieles y *tocar* con el fuego que martiriza las almas de los condenados.¹⁸⁰

Esta forma de interpretar el infierno debía ser recreada y experimentada continuamente por los jesuitas. Como se ha visto en los sermones de Alonso de Rojas y Pedro de Rojas, también se invitaba a la audiencia a sentir y experimentar con los sentidos el calor, el dolor, la pestilencia y otros atributos del fuego eterno, por ello, es pertinente decir que estos ejercicios se utilizaron además en la forma de mirar a la pintura en Quito.

En este ejercicio, el enunciado es sólo un medio. Es sentir, dramatizar, usar la emoción para conmover imitando; “es un error clásico el asignar a los *Ejercicios* de San Ignacio al método discursivo: se inscriben en un discurso que lo regula todo pero de modo dramático. El discurso exhorta: represéntate, dice, el lugar, los personajes del drama, y mantente allí como uno de ellos.”¹⁸¹ Así se genera una experiencia corporal y mística donde el ejercitante se coloca a sí mismo dentro del

¹⁷⁹Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 368-369.

¹⁸⁰ Ignacio de Loyola en Manuel Espinosa Pólit, *Los ejercicios de San Ignacio, meditaciones y comentario*, T.I, Quito, Victoria, 1960, p. 279-324.

¹⁸¹ George Bataille, “Esbozo de una introducción a la experiencia interior”, en *La experiencia interior, seguida de método de meditación y post-scriptum*, Madrid, Taurus, 1986 (1954), p. 23-24.

infierno y lo vive mientras medita. En el método ignaciano, Lucifer es sencillamente horrible y espantoso, no se define su forma, así el imaginario es nulo, por ello la imaginación es fuerte; allí se obra un lenguaje de ecos con los sentidos dedicados a un mismo tema.¹⁸² Esos ecos pueden ser leídos como diagnóstico y pronóstico a la vez, dado que recuerdan los pecados y su posterior castigo en la eternidad. Por ello, en el Barroco americano: “la representación plástica se convierte en instrumento para la inspección y el registro del alma humana.”¹⁸³ En este caso, al obrar confesiones sinceras, la pintura del Infierno sirvió para explorar el alma dentro del examen de conciencia.

Las artes de la memoria, tomadas por Loyola, servían para adiestrarse en la virtud, ya que, basado en ellas: “por ejercicios espirituales se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones”.¹⁸⁴ La confesión, por ejemplo es un ejercicio que se compone del examen de conciencia, que incluye: pedir gracia para conocer los pecados, demandar al alma, pedir perdón y poner enmienda. Para ello, lo primero “es la composición viendo el lugar [...] ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo; [...] y considerar mi ánima encarcelada en este cuerpo corruptible”.¹⁸⁵ Esta se ha replicado en varios relatos jesuíticos como los de Mercado o Rojas.

Mercado anota que los jesuitas confesaban diariamente, día y noche, a muchos penitentes, porque Quito era una ciudad populosa, con algunos descuidados de sus almas y otros que las cuidaban confesando a menudo. Así, los religiosos aliviaban a los fieles de la carga del pecado. Para él, la confesión llena de gracia al confesado, y permite al confesor llevar justicia, medicinas a los enfermos del alma y un pasaporte de consuelo para la otra vida a los moribundos. Así evitaban el

¹⁸² Ronald Barthes, “Loyola” en *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, colección teorema, 1997, p. 64-66.

¹⁸³ Fernando R. de la Flor, “Planeta católico”, en *El Barroco Peruano*, Lima, Colección arte y tesoros del Perú, 2003, p. 6.

¹⁸⁴ Ignacio de Loyola *Ejercicio Espirituales*, Madrid, Linguadigital, 2010, p. 9.

¹⁸⁵ Ídem, p. 20.

peligro de morir sin confesión y condenarse.¹⁸⁶ Además, la confesión era una operación de combatientes, porque: “en la milicia de Jesús, el soldado de Cristo hace la guerra no a otro sino a sí mismo.”¹⁸⁷ Entonces era un ejercicio que regulaba el libre albedrío.

En síntesis, la *composición del lugar* activa la imaginación mediante sensaciones corporales dentro de un espacio donde el ejercitante se representa a sí mismo una verdad sacra en la cual él participa con sus miedos, culpas, dolores, pecados y deseos. Así, su experiencia posee una dimensión personal y emocional que está dirigida por una forma de mirar e interpretar al infierno.

c. Convenciones formales y estrategias retóricas aplicadas a la imagen infernal

Existían varias convenciones formales sobre la forma correcta de representar una imagen religiosa. En principio se aplicaron las maneras que durante el Concilio de Trento se establecieron para plasmar y mirar imágenes. Por ello, es preciso considerar que se recurría a las ideas sobre la pintura del arzobispo italiano Gabriele Paleotti, quien en 1582 publicó un texto que definió cómo debía ser la imagen postridentina. En dicho texto proponía que los artistas elaboren pinturas *claras y comprensibles*.¹⁸⁸ Para él, el poder de *persuasión* del pintor, debía usarse en defensa de las virtudes y creencias de la religión católica;¹⁸⁹ además escribió: “así como los oradores tienen por oficio deleitar, enseñar y conmover, también los pintores de imágenes sacras, que son como teólogos mudos, deben obrar lo mismo”.¹⁹⁰ Estas ideas se utilizaron en el Barroco americano. Estos acuerdos formales debían lograr que una imagen deleite, enseñe y conmueva a los fieles.

¹⁸⁶ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 38.

¹⁸⁷ Ídem, p. 173.

¹⁸⁸ David García Cueto, *Seicento boloñés y siglo de oro español*, Madrid, Centro de estudios de Europa hispánica, 2006, p. 11.

¹⁸⁹ Gabriele Paleotti, *Discurso acerca de las imágenes sacras y profanas*, Bolonia, 1586, en José Fernández López, “Pintura mural en el siglo XVII sevillano”, en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, N. 34, Sevilla, marzo 2001, p. 220.

¹⁹⁰ En Joaquín Yarza, “Grandes momentos del arte”, en *Artehistoria*, en línea: <http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/4623.htm>, consultado el 10 de octubre de 2012.

Para lograr este objetivo, el artista debía recurrir a estrategias retóricas enfocadas en la persuasión, presentes en la oratoria sagrada, en las historias ejemplares y en las pinturas. Una de las formas retóricas más utilizadas en la época consiste en elogiar y culpar, usando imágenes como la gloria o el infierno para persuadir a los fieles. Un ejemplo claro es la descripción que Morán de Buitrón elaboró sobre los lienzos del infierno y la resurrección, ya que evidencia la función de conmover y persuadir de las imágenes. Por otro lado, eran también comunes dentro de los recursos retóricos utilizados por la epidíctica los sermones, mismos que servían como poderosos difusores de las doctrinas religiosas encaminadas al virtuosismo.

La imagen del *Infierno* de Hernando de la Cruz posee y propaga las enseñanzas del pintor, tal y como sucedía con los libros, sermones e historias ejemplares. Usa la epidíctica, ya que, utiliza el elogio y la culpa como recursos paralelos; por ello, el *Infierno* se encontraba frente a una imagen con cuerpos pintados con primor que representan: “la resurrección de los predestinados y la posesión que se les da de una incalculable dicha de ver a Dios, herederos de su gloria.”¹⁹¹ Adicionalmente, textos e imágenes del Barroco quiteño utilizan ejemplos (*exemplum* retórico):

...Otra india después de haber enviudado de un mal marido, comenzó a tener un muy buen modo de vivir macerando su cuerpo con cilicios y disciplinas, recreando su alma en la iglesia de la Compañía con frecuentes confesiones y comuniones en que preservó casi quince años que le restaron de vida. El demonio envidioso de su bien procuró que lo perdiese combatiéndola por medio de algunos mancebos de esta ciudad, más ella haciéndose sorda se hacía pies para huir de todas las ocasiones, y no tenía muda la lengua, antes bien daba cuenta a su confesor para que le diese medios para resistir a los asaltos del enemigo, y animada con sus consejos triunfaba contra los hombres como varonil amazona de castidad.¹⁹²

Esta historia presenta pruebas de la mala influencia del demonio en el comportamiento de los mancebos. En vista de que la Contrarreforma favoreció a la imagen avivando los nexos entre predicación y pintura, es probable que estas historias ejemplares acompañen la recepción de la

¹⁹¹ Jacinto Morán de Buitrón, *Vida de Santa Mariana de Jesús*, p.367.

¹⁹² Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 55.

imagen, ya que ver y escuchar estaban íntimamente unidos y permitían revivir con la liturgia el recuerdo de la salvación¹⁹³ o de la condenación. Estas estrategias se basan en recordar siempre a la muerte para que sea maestra de la vida.

Por ser un ejercicio de persuasión, Hernando de la Cruz empleó una imagen evidente, como lo hicieron otros pintores de su época. El arte poseía una función social, persuadir a los fieles para conducir su conducta hacia la salvación. Las estrategias de persuasión también acompañaron a los sermones e historias ejemplares que construyeron una forma particular de ver el *Infierno* y dotaron de sentido a la idea de salvar almas a través del miedo.

d. La copia de Alejandro Salas y las imágenes infernales andinas del siglo XVII

Si bien no tenemos la certeza de que la copia de Salas sea similar a la imagen elaborada por Hernando de la Cruz, describir sus formas y cotejarlas con otras pinturas infernales realizadas en el siglo XVII dentro del área andina puede ayudarnos a comprender la representación que fue parte de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito. Para ello, se va a explicar las coincidencias que existen entre la imagen de Hernando de la Cruz y otras pinturas del fuego eterno. Luego se va a describir la imagen de Alejandro Salas y se la va a cotejar con algunos fragmentos de pinturas del siglo XVII sobre el fuego eterno.

En primera instancia llama la atención la ubicación de otras pinturas coloniales, donde se contraponen el bien y el mal, como sucedió con la ubicación de las obras de Hernando de la Cruz de la *Gloria de los Predestinados*, colgada justo frente al *Infierno*. Así, por ejemplo, el jesuita italiano Bernardo Bitti pintó un *Juicio Final* (1583) y un *Infierno* (1584), para la capilla de indios de la iglesia del Cuzco. Ambas pinturas se encuentran colocadas una frente a la otra. Lo mismo sucede en

¹⁹³ Elizabeta Corsi, "Constructores de fe. Imágenes y arquitectura sagrada de los jesuitas en el Pekín Imperial Tardío", revista *Historia y Grafía*, México, UIA, N. 26, 2006, p. 150-151.

El camino del infierno (1616) y *El camino del cielo* (1616) de Luis de Riaño, en Andahualillas, que están uno junto a otro. Estas coincidencias invitan a pensar que la ubicación de la imagen respondía a una forma particular de mirar al Infierno, que estaba siempre en contraposición con la gloria.

Se puede afirmar que las obras de Salas se ubican en el lugar exacto donde se encontraban las pinturas actualmente extraviadas, por ello, sus imágenes compartían un proyecto de persuasión, plasmado en la forma de interactuar con los fieles que asisten a la iglesia. Pinturas como *Durísimo Juicio a las gentes, amén* (1675), de Diego Quispe Tito contrapone en la misma imagen a la gloria con los horrores del infierno. En la obra existen castigos que poseen correspondencias con los pecados.¹⁹⁴ Se trata de conexiones que intentan generar una idea de veracidad y dotar de una forma plástica a una idea, ya que nadie conoce realmente el infierno.

La obra actualmente exhibida en la Compañía de Jesús es una copia elaborada por Alejandro Salas en 1879. La inscripción dice: *fiel copia del cuadro que en 1629 pintó el H. Hernando de la Cruz, director de la B. Mariana de Jesús, 1879*. Esta representación utiliza a la retórica y sus funciones: *docere* (trasmitir información), *placere* (estética) y *movere* (persuasiva, conativa, conmover),¹⁹⁵ funciones que probablemente también usó la imagen de Hernando de la Cruz.

El infierno de Salas está pintado al óleo sobre lienzo, su soporte posee una forma artificial fija, es rectangular y supera el tamaño humano, generando una sensación de espectacularidad y dominio de la imagen sobre la audiencia. El formato posee una organización matemática que fragmenta en tres veces tres al lienzo, para crear zonas áureas y una estructura excéntrica, cuya figura principal es el círculo, símbolo de lo sagrado, muy usado en progresiones barrocas. Luego establece diagonales que forman un triángulo de lectura invertida (apunta a la izquierda).

¹⁹⁴ Ramón Mujica Pinilla, "El juicio final", en *Revelaciones las artes en América Latina, 1492 – 1820*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 431.

¹⁹⁵ Alberto Carrere, José Saborit, *Retórica de la pintura*, Ed. Cátedra, signo e imagen, Madrid, 2000, p. 184.

Los condenados forman un triángulo, que simboliza estabilidad y divinidad; permite jerarquizar a Lucifer. Afuera del triángulo, varios cuerpos que indican que el el infierno es un lugar estable, pero en constante crecimiento. Sobre esta base formal, el pintor estructura ocho círculos concéntricos desde Lucifer hacia afuera para dotar de un movimiento excéntrico para un infierno en expansión y colocar a la audiencia en la entrada. Para la historia del arte, eso se denominó una *composición abierta de fuerza centrífuga* porque se dirige hacia el exterior del cuadro, con ello, ubica a quien percibe la imagen como un posible habitante de la misma. Esta composición profunda y el uso de la perspectiva aérea sugieren el infinito, el movimiento, lo teatral y fastuoso.¹⁹⁶ Estas características eran propias del Barroco americano. Lo mismo sucedía con el uso de la espiral de Fibonnacci, muy utilizada durante el siglo XVII, que se encuentra colocada dos veces dentro de la copia de Salas. Esta figura reitera que el fuego eterno se extiende de forma excéntrica y expansiva.

La pintura posee como elementos naturales: fuego, agua, animales y humanos; y como culturales: herramientas de tortura, un castillo en ruinas y epígrafes de definen a los pecados representados. Los grises cromáticos logrados con el rojo ígneo develan una alta temperatura, con valores que van hacia el negro. La iluminación posee claves bajas, es muy opaca, así predomina en la pintura la sombra simbolizando al fuego que quema pero no ilumina, esta convención formal amplía la profundidad de la imagen. La iluminación se ha colocado a *contralectura*, es decir, se lee desde la derecha hacia la izquierda. Se observa al mismo tiempo una luz en contrapicada; es decir, contraria a la luz solar. Esto se identifica con la ausencia de luz divina y la presencia del mal que sale desde las entrañas de la tierra.

Lucifer está retratado en contrapicada, es decir, se lo mira desde abajo, lo cual hace que la audiencia se mire a sí misma dentro del infierno y bajo el demonio. Los colores del diablo son

¹⁹⁶ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Paidós Ibérica, 2009.

bastante contrastados, el resto de personajes se representan a la misma altura que la audiencia. Lucifer se sienta sobre un Gerión, animal que fue descrito por Dante en la *Divina Comedia*, pero el pintor le añade siete cabezas, que aluden a los pecados capitales.

La zona aurea, las espirales, los círculos compositivos, la proporción y la luz jerarquizan a dos personajes sobre el diablo: una pareja que forma dos triángulos invertidos abierto hacia abajo y cerrado arriba, que se unen a través de una serpiente. Los personajes no poseen una leyenda, pero podemos deducir que se trata de Adán y Eva, quienes son señalados como los responsables de la existencia de la muerte y del infierno a través del pecado original. Si trazamos las líneas que se forman en la pintura, se generan varias flechas que apuntan hacia ellos. Si esto es así, Eva además de recibir el castigo infernal es torturada por Adán y se encuentra más cerca de Lucifer. Esto transmite como enunciado principal la idea de que Dios creó el infierno por culpa de los humanos y específicamente de Adán. Este imaginario se encuentra presente en algunos fragmentos de Mercado.

El autor coloca veinte y tres inscripciones sobre los pecados; dado que la estructura básica de la obra se encuentra dividida en tres franjas horizontales, en la franja superior están a los flamines deshonestos (término utilizado por Dante para referirse a la idolatría y al paganismo). Se muestra cuerpos atados de pies y manos, colgados con grandes piedras. Este castigo que se asemeja al que Mercado describe para los impenitentes en el infierno: “amarrados de pies y manos con recios cordeles lo enviasen a las tinieblas exteriores.”¹⁹⁷

En la segunda franja coloca once epígrafes: homicida, hechiceras, traidor, ladrón, de duro corazón, tahúr, vengativo, nefando, imprudente, cruel y uno ilegible. En la franja inferior otros once: deshonesto, votador (imprecador), deliciosa, registrador, usurero, borrachos, injustos, murmurador,

¹⁹⁷ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p. 48.

vana, adultera e impuro. Las palabras permiten situar los pecados representados y guían al espectador en la lectura de la imagen.

La rueda de los impenitentes es la única tortura que se encuentra a la misma altura que Lucifer; esta es la entrada al infierno, propone a la penitencia como un camino que puede llevar a la audiencia a evitar el infierno. Los demás condenados se presentan como personajes secundarios, cuyas culpas y castigos se generan tanto de Adán como de Lucifer.

Si se aplican los conocimientos actuales sobre la percepción visual¹⁹⁸ se puede deducir que la audiencia de fieles sentía ansiedad y angustia al observar círculos concéntricos incompletos, a los que intentará organizar de una forma simétrica. Lo mismo ocurrirá con el triángulo que se desborda. Como se dispone de elementos que le impiden delimitar las formas y ordenarlas, lo cual aumenta la angustia. La multidimensionalidad de la composición circular hace que intentemos homologar conjuntos de proximidad al tomar la parte por el todo. En vista de que esta imagen presenta tan solo a un fragmento de la condena eterna; la imaginación de los fieles que la miran completa la imagen colocando sus propias culpas e imaginando los castigos que merece y va a recibir en la eternidad.

De los veinte y tres pecados inscritos, solamente dos son colectivos; flamines deshonestos y hechiceros. Las demás faltas son individuales, aunque se pueden construir los contextos que conducen o acompañan a los pecados a través de la ubicación de los condenados. Por ejemplo, se retratan a tres mujeres en diferentes lugares, que poseen las palabras: deliciosa, vana y adultera respectivamente. La deliciosa se encuentra agachada, cabeza baja y un demonio la penetra con un tridente. Está rodeada de registradores, usureros, borrachos, injustos, murmuradores y asesinos, lo cual lleva a pensar que se trata de una prostituta. La mujer vana se encuentra junto a la adúltera quien es mordida en el cuello por un cerdo. Abajo de ella, un adúltero, a quien un mono le lanza

¹⁹⁸ En este punto utilizaré las teorías de la Gestalt sobre la percepción visual, así como las ideas de Rudolf Arnheim sobre las categorías de la percepción visual. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2002.

fuego en sus genitales mientras un demonio con un embudo lo obliga a tragar un líquido ígneo. Alrededor se ubican la murmuración, la crueldad y la impenitencia. Así, un vicio conlleva a otro vicio como en las narraciones de Mercado.

El murmurador es un hombre hundido en el fuego eterno, con la lengua alada fuera de su boca y quemada porque cada pecado posee su correspondiente castigo. Por ello, un borracho está atado a una base inclinada, es penetrado por varias espinas y un demonio le obliga a ingerir una substancia incandescente. La imagen coincide con una descripción sobre las penas del infierno, que en 1616 realizó el jesuita francés Pedro Cotón: El fuego se incorpora al condenado, lo sigue, lo tortura, lastimando más en la parte del cuerpo, que fue instrumento de su pecado: la garganta al borracho, la lengua al mentiroso, el tacto al lúbrico o lascivo, quema sin consumir y arde sin disminuir.¹⁹⁹

En una paila se encuentran ardiendo los injustos. Entre ellos un rey, junto a hombres barbudos y mujeres con peinados elegantes. Esta imagen dialoga con el *Durísimo Juicio a las gentes, amén* (Cuzco, 1675), donde Diego Quispe Tito condena a un cardenal, un inca y un rey a arder en una paila por injustos; y los coloca justo en la boca del Levitan. Es probable que la imagen se refiera a los escándalos de las autoridades o a la prohibición que tuvo la ciudad de nombrar alcaldes luego de la revuelta de las Alcabalas. No sabemos si la obra de Hernando de la Cruz poseía un matiz étnico, pero si sabemos que entre sus audiencias diversas los indios estaban presentes. A través del culto a la virgen de Loreto, la Compañía de Jesús intentó integrar a los diversos cuerpos sociales, que además los indígenas protagonizan muchas historias ejemplares de jesuitas como

¹⁹⁹ Pedro Coton, “Sermón el infierno y sus penas”, 1616, en George Minois, *Historia de los Infiernos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 351.

Mercado, quien escribió que “los congregantes pardos y morenos en que se han de blanquear con la sangre de Cristo que corre en el sacramento de la confesión.”²⁰⁰

El ladrón está rodeado por serpientes y es devorado por ellas. Esta imagen recuerda al castigo que Dante les otorga. Allí, los ladrones son despojados de su personalidad, convirtiéndose en sombras mordidas por serpientes y metamorfoseándose con otros por toda la eternidad.²⁰¹ El ladrón está junto y a la misma altura que el usurero y el de duro corazón y arriba del registrador. Muy cerca al ladrón y a Lucifer, dos hombres son penetrados por machos cabríos mientras dos demonios les atraviesan espadas que atraviesan todo su cuerpo. Abajo de ellos está la palabra nefando, es decir homosexual. Salas representó a un grupo de sacrílegos encuentran enclaustrados en una cueva ígnea, entre ellos una mujer con hábito de monja se tapa los oídos, mientras un hombre de habla directo a su oreja en actitud seductora. Esta imagen remite a las solicitudes.

El castillo, como signo del alma se encuentra en varias pinturas sobre las postrimerías. La copia de Salas presenta a un castillo en ruinas. *El camino del infierno* de Luis de Riaño posee dos castillos, uno luminoso, de tonos cálidos, con un cielo despejado y ángeles protectores a la derecha y otro oscuro, con matices fríos, puertas que emulan barrotes y permiten ver fuego en el interior, rodeado por un cielo opaco en llamas y demonios armados como guardias a la izquierda. Ambos castillos, como lugares de la memoria permiten componer los elementos del bien y del mal en la pintura.

Al mismo tiempo, la forma de representar los cuerpos humanos en su anatomía y proporción es propia del siglo XIX. Alejandro Salas no es precisamente un pintor destacado de su tiempo, de hecho, diecinueve años después de elaborada la copia, el jesuita L. Sanvicente, escribió que el

²⁰⁰ Pedro de Mercado, S. J., *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, p 13.

²⁰¹ George Minois, *Historia de los Infiernos*, p. 214-219.

Infierno de Hernando de la Cruz fue suplido por una copia que carece de méritos, aunque excite vivamente la atención del público.²⁰²

En síntesis, el ojo de la época, que miraba al Infierno de Hernando de la Cruz estaba mediado por los usos sociales de la pintura del Infierno porque la obra fue escenario de confesiones, sermones, penitencias y otros sacramentos. Los jesuitas del siglo XVII escribieron que Hernando de la Cruz creó en sus pinturas a predicadores eficaces que con sus mudas voces trocaban los vicios cambiando las costumbres de quienes se arrepentían sinceramente de sus culpas. La imagen lograba confesiones y conversiones admirables en quienes la miraban, especialmente en quienes eran humildes porque se dejaban llevar más por los que perciben por sus sentidos. El pintor y su pintura en esta representación actuaban de la misma manera, ganando almas para el cielo.

Dentro de una mentalidad binaria, el Infierno de Hernando de la Cruz fue percibido en contraposición con la gloria de los predestinados, lo cual aludía a los dos caminos entre los cuales puede escoger vivir el ser humano. La imagen se acompañó de estrategias retóricas como la epidíctica y el *exemplum*, utilizados en sermones e historias ejemplares que pudieron ser escuchadas o recordadas al mirar la imagen y que fueron aplicadas en la imagen como pruebas de la existencia del fuego eterno

La imagen de Hernando de la Cruz fomentó el miedo, la culpa y el dolor. Al castigar la parte del cuerpo que comete el pecado generó una idea de justicia divina como algo permanente y acertado. Como una estrategia de la Compañía de Jesús era el ejercitar la memoria de los propios pecados y acto seguido imaginar el infierno, el fuego eterno era construido con recuerdos íntimos

²⁰² Sanvicente, *Iglesia de la Compañía, Álbum del Ecuador*, No. 3, Quito, 3 de marzo de 1898, p. XX.

que hacían que sea habitado por quienes lo miraban. Desde esta figura, la representación del infierno permitía examinar y reconocer la propia alma.

La práctica de los *Ejercicios Espirituales* y la *composición del lugar* estuvieron presentes tanto en la representación de la imagen como en la forma en que la iglesia construyó una forma de mirar a la pintura a través de sermones e historias ejemplares que permitían central a la imaginación en el fuego eterno para autorregular la conducta. La percepción a través de los sentidos permitió a los fieles comprender y experimentar el Más Allá. Utilizar a los lugares de la memoria dotó de una forma específica al alma. Todo esto se enfocaba en la memoria del futuro como una forma para ser prudente en el presente.

Igualmente, gracias a las convenciones formales de la Contrarreforma, entonces vigentes, la imagen fue clara y comprensible. La principal estrategia retórica fue el elogiar y culpar al mismo tiempo o contraponer la hermosura al horror. Conclusión, el *Infierno* fue una imagen fue trascendente para la vida religiosa de su época; gracias a los usos sociales que la iglesia tenía, encarno al cuerpo social, la moral barroca y los vicios y pecados que los jesuitas decían que algunos fieles quiteños practicaban. Su función pedagógica le permitió detallar prácticas sociales como una forma de persuadir a los fieles e su formación como cristianos virtuosos, que guíen su libre albedrío a través del autocontrol y la autocensura.

CONCLUSIONES

El *Infierno* de Hernando de la Cruz contiene y expresa tanto al imaginario jesuita sobre el fuego eterno como a prácticas sociales. Aunque la imagen bien pudo provenir de un grabado europeo, la decisión de representarlo en un gran tamaño para ser colocado a la entrada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito sucedió en un contexto determinado. Como la pintura estaba rodeada de olores a incienso, mirra, parafina, de aromas corporales; del sabor de la hostia, del sonido de rezos, cantos, misas, sermones e historias ejemplares; este contexto configuró una manera particular de mirar el *Infierno* e interpretarlo, según los parámetros de jesuíticos.

A través de las fuentes utilizadas se prueba que la persuasión fue un fundamento de las relaciones humanas quiteñas durante el siglo XVII, por lo menos dentro de la Compañía de Jesús. Igualmente, el libre albedrío fue un campo de luchas simbólicas entre lo terrenal y el Más Allá, entre el bien y el mal. Como la vida se consideraba eterna, se pedía recordar los temas novísimos, que son la muerte, el juicio universal, el infierno y la gloria para ser prudentes en la tierra y evitar la condena eterna.

Los destinatarios del *Infierno* de Hernando de la Cruz asistían a la Compañía de Jesús y se relacionaban con los jesuitas a través de la misa, la confesión, el seminario, la dirección espiritual, etc. Están presentes en la forma en que los jesuitas imaginaban el infierno, apelando a la memoria de su experiencia sensorial, por ello, se integraron a las historias ejemplares como protagonistas de relatos sobre el amancebamiento, hechicería, lujuria, robo, etc., que prueban usando el *exemplum*, la existencia del Más Allá. Gracias a ello se puede acceder a la forma en que los jesuitas miraban a su audiencia.

Las dos Visitas Generales, que se realizaron de forma sincrónica a la fecha de elaboración de la pintura, ocasionaron formas de culpa, temor y preocupación social que produjeron una necesidad de expiación colectiva. Evidenciaron prácticas de las autoridades y los religiosos, quienes debían velar por el orden; por ello, es fácil imaginar rumores, tensiones, y violencias alrededor de los escándalos que involucraban a las autoridades, a los religiosos y a la población, durante estos años. Al mismo tiempo, epidemias y desastres naturales fueron percibidos como una pequeña prueba de lo que será el castigo divino durante toda la eternidad; y son vistos como una ocasión para ejercitarse en la virtud.

Hernando de la Cruz vivió y murió acompañado de “vecinos principales” de la ciudad, de los miembros de la orden jesuita, de la mercedaria, de las monjas de tres conventos femeninos en los cuales era director espiritual. La Compañía de Jesús a través de la Virgen de Loreto, de sus historias ejemplares y sus procesos de evangelización integró a los indígenas entre sus fieles, como almas salvadas de las garras del demonio. La mujer se incluyó en los extremos de la lógica binaria, como beata o como murmuradora, vana, lujuriosa y serpiente tentadora. La audiencia del *Infierno* era diversa en lo cultural, lo étnico y lo genérico y a todos les proponía la confesión como una forma de expiación.

La penitencia era la forma de expiar las culpas, porque partía de un sentimiento de contrición y llegaba al autocontrol, a través de la domesticación del cuerpo. Era uno de los principales ejercicios del cristiano virtuoso. Esto debería conducir a la práctica consciente y sistemática del bien para evitar el infierno. La historia ejemplar de Hernando de la Cruz lo presenta como un cristiano virtuoso por la práctica de ejercicios espirituales. Mensaje que concuerda con lo que el *Infierno* debía transmitir. Así se fomentó la redención a través del dolor, el miedo y la culpa.

Junto a la práctica de ejercicios espirituales se debía procurar tener una buena muerte, la agonía era un momento decisivo de la vida porque podía guiar a la gloria o al infierno. La muerte era un espejo quebrado de la vida y maestra de la existencia que debía vivirse pensando siempre en el Juicio Final. Mercado narra cómo varias personas, en especial indígenas, miraron en sueños o al morir y resucitar el fuego eterno; y esa imagen los persuadió para ir al buen camino.

Las postrimerías se forjan en la memoria a través de lo visual y lo oral. La *composición del lugar* permitía ver, oler, oír, sentir y gustar lo divino y lo infernal, esta forma de percibir estuvo presente en los usos sociales de la imagen. Al recordar el infierno, existía una relación entre pecado y castigo que se apreciaba como una forma de justicia. Al ver con los ojos de la imaginación enlazan a la imagen con un lugar. El aporte ignaciano para la representación e interpretación del *Infierno* fue activar la imaginación mediante sensaciones corporales dentro de un espacio donde el ejercitante se representa a sí mismo una verdad sacra en la cual él participa como protagonista.

Para los jesuitas, el diablo inducía y engañaba a la gente para pecar, se presenta como un ídolo al que se adora mediante la murmuración o la vanidad. Las personas caen en el ídolo del demonio, porque tienen un cuerpo y lo perciben por sus sentidos, más que por su alma al mundo. Luego, los demonios compartían el espacio de la tierra. Se creía que el diablo tienta a la gente por tres razones: quiere acabar con la obra de Dios, desea perder a las almas y es verdugo de la divina justicia ya que obedece a Dios, quien a través suyo castiga o prueba a los humanos. La penitencia protegía a las personas de esos engaños.

La propuesta jesuítica era persuadir a los fieles para lograr su autorregulación; por eso, se apelaba a su interior, a sus más íntimos sentimientos de culpa, dolor, vergüenza y miedo, a sus anhelos de felicidad y gloria eterna. La imagen del héroe, vencedor del demonio se presenta análoga

al cristiano virtuoso que triunfa finalmente en el momento de la muerte. Por ello, desastres naturales y enfermedades se consideraban como castigos merecidos que concluyen cuando se multiplican las disciplinas y los ayunos que los sustituyen. En estos momentos la iglesia jesuita ayudaba a bien morir.

Fealdad, gordura, pesadez, deformidad, oscuridad y hedor definen a los cuerpos de los pecadores que por su peso se hundirán en el infierno, mientras que la claridad y belleza figurarán la salvación. En este imaginario se penalizaba a la parte del cuerpo que cometía el pecado, buscando proporcionalidad y justicia en la condena sufrida. En contraposición, la hermosura e incorruptibilidad prueban la virtud. Una idea compartida era que los sentidos son puertas por donde ingresa lo demoniaco o lo celestial.

El Barroco americano se desarrolló dentro de una situación colonial, por ello, era de especial importancia regular los comportamientos sociales en para sostener esa situación. Dentro de este marco social, Hernando de la Cruz fue un hermano lego; pintor, profesor de pintura, lector de textos teológicos y jurídicos, confesor y guía espiritual. Su vida no es la de un hermano lego. Tal vez por falta de sacerdotes o tal vez porque aunque carecía de educación era noble, Hernando de la Cruz ejerció algunos oficios de sacerdote.

Su *Infierno*, según sus biógrafos, lograba confesiones y conversiones admirables en quienes la miraban. Se describe como muda y eficaz predicadora; famosísima en Quito. El pintor y su pintura en cumplían la misma función. Hernando de la Cruz tenía ganado el cielo, entre otras cosas, gracias a su pintura sobre el infierno, por la particular gloria que representó para el templo en la persuasión de los fieles.

Existían varias convenciones formales sobre como representar una imagen religiosa. Se aplicaron las maneras que durante el Concilio de Trento se establecieron para plasmar imágenes claras y comprensibles que logren que una imagen deleite, enseñe y conmueva a los fieles. El artista junto a los jesuitas, recurrían a estrategias retóricas enfocadas en la persuasión con fines morales, tales como la epidíctica o el *exemplum*. Así como la *Gloria* tenía exactamente el mismo tamaño y estaba ubicada justo al frente del *Infierno*, la Compañía de Jesús colocaba a los fieles frente a dos caminos, entre los cuales debía elegir y colocaba ejemplos de esas elecciones que probaban la veracidad de su discurso.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, José de, *Historia natural y moral de las indias en que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y gobierno, y guerras de los indios*, Madrid, Casa de Alonso Marín, 1608.
- , “Historia natural y moral de las indias”, en Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica, 1549-1773*, Lima, Universidad Católica del Perú, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, Universidad del Pacífico, 2007.
- “*De temporibus novissimis*” en Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica, 1549-1773*, Lima, Universidad Católica del Perú, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, Universidad del Pacífico, 2007.
- Anónimo, *El arte del buen morir, breve confesionario*, Zaragoza, Pablo Horus y Juan Plank impresores, 1479.
- Argán, Guilio Carlo, “La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”, en *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, N. 96, 2010.
- *Renacimiento y barroco, II, De Miguel Ángel a Tiepolo*, Madrid, Akal, 1999.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2002.
- Barthes, Ronald, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Bataille, George, *La experiencia interior, seguida de método de meditación y post-scriptum*, Madrid, Taurus, 1986 (1954).
- Baxandal, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2000.

Benavides Vega, Carlos, “Sinopsis histórica del siglo XVII”, Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador, época colonial II*, vol., 4, Quito, Corporación editora nacional Grijalbo, 1983.

Bonnet Vélez, Diana “Las reformas de la época toledana (1569-1581): economía, sociedad, política, cultura y mentalidades” en Manuel Burga, ed., *Historia de América Andina, Formación y apogeo del sistema colonial*, v. 2, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Libresa, 1999.

Borja, Jaime Humberto, “La pintura colonial y el control de los sentidos”, *Calle 14*, Vol. 4, No. 5, Bogotá, Universidad de los Andes, julio-diciembre de 2010.

Cabildo de Quito, “Condiciones en las que se han de pagar dos mil pesos al marinero Domingo González por el descubrimiento del Puerto de Caracas.- Se amonesta a olleros y dueños de tejares, para que vendan a precios legítimos sus afectos, etc.”, octubre 10 1614, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955, p. 417.

----- “Discute el cabildo sobre los medios que han de emplearse para evitar los desórdenes provenientes por el alojamiento de indios en casa de los españoles” junio 23 1608, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955.

----- “El Alguacil Mayor Diego de Niebla, pide al Cabildo que se eviten los gastos de los propios del Cabildo en colaciones y fiestas. –Nombramiento de diputados para los gremios. –Arreglo de la fuente de la plaza de las carnicerías”, Agosto, 31 de 1610, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955.

- “Medidas que toma el cabildo para evitar que se presenten falsos expedientes de méritos de servicios”, abril 15, 1613, en Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955, p. 264.
- “Torna nuevamente la discusión sobre el salario del médico Fernando de Meneses. Juan Sánchez de Xeréz denuncia al cabildo los robos que cometen los negros, mulatos e indios vagamundos e insinúa medidas para su reforma”, julio 12 1613, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955.
- “Que el mayordomo de la ciudad dé cuentas de lo gastado en los funerales de la Reina de España.- Se concede libertad para la instalación de nuevas boticas, a fin de evitar abusos. Resuelve el cabildo que se visite la única botica existente” febrero 15, 1613, en *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1610-1616*, Vol. XXVI, Quito, Instituto Municipal de Cultura, Dirección del Museo de Historia, Imprenta municipal, 1955, p. 247-248.
- Carrere, Alberto, Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Ed. Cátedra, signo e imagen, Madrid, 2000.
- Ciruelo, Pedro, *Confesionario: Arte de bien confesar: muy provechosa al confesor y al penitente*, en Iván Fernández Peláez, *La palabra y el hombre*, Veracruz, Universidad veracruzana, octubre-noviembre 2004.
- Cisneros, Diego de *Escala mística de siete grados de mortificación*, Cafa de Godofredo Schoeuerts, Bruselas, 1629.

- Coronel, Valeria, *Gobierno moral y muerte civil, Formación de una modernidad católica y colonial (Quito, segunda mitad del siglo XVII)*, Tesis de Maestría en Historia Andina, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, noviembre de 1997.
- “Santuarios y mercados coloniales: lecciones jesuíticas de contrato y subordinación para el colonialismo interno criollo” en Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica, 1549-1773*, Lima, Fondo editorial Universidad Católica del Perú, IFEA, Universidad del Pacífico, 2007.
- “Pensamiento político jesuita y el problema de la diferencia colonial”, en *Radiografía de la Piedra, los jesuitas y su templo en Quito*, FONSAL, 2008.
- Corsi, Elizabeta, “Constructores de fe. Imágenes y arquitectura sagrada de los jesuitas en el Pekín Imperial Tardío”, revista *Historia y Grafía*, México, UIA, N. 26, 2006.
- Coton, Pedro, “Sermón el infierno y sus penas”, 1616, en George Minois, *Historia de los Infiernos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- Cruz, Hernando de la, “Canción a la bienaventurada virgen Mariana de Jesús” en López, Teresa, *Vida y arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz SJ*. Quito, La prensa católica, 1950.
- Cuevas, Cristóbal, “Para la historia del *exemplum* en el Barroco español (*El Itinerario de Andrade*)”, en *Edad de Oro*, n. 8, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989.
- Durán, Norma, “La retórica del martirio y la formación del yo sufriente en la vida de San Felipe de Jesús”, revista *Historia y Grafía*, México, UIA, N. 26, 2006.
- Echeverría, Bolívar, “La Compañía de Jesús y la primera modernidad de América Latina”, en Petra Schummled ed., *Barrocos y modernos, nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Madrid, Vervuert iberoamericana, 1988.

- Escriva, Francisco, *Discursos sobre los cuatro novísimos: muerte, juyzio, infierno y gloria*, Imprenta casa de Pedro Patricio Mey junto a San Marín, Valencia, 1609.
- Etchelecu, Leontina, y Rodríguez, Agustina, “Sensaciones ante el Averno: la prédica sobre las postrimerías y el infierno de Carabuco” en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- Flor, Fernando R. de la “Planeta católico”, en *El Barroco Peruano*, Lima, Colección arte y tesoros del Perú, 2003.
- García Cueto, David, *Seicento boloñés y siglo de oro español*, Madrid, Centro de estudios de Europa hispánica, 2006.
- Glave, Luis Miguel, “Sociedad colonial, discurso literario e imaginario colectivo: Inés de Hinojosa y las mujeres extraordinarias”, en Moisés Lemlij y Luis Millones, ed. *Historia, memoria y ficción*, Lima, Biblioteca peruana de psicoanálisis, Seminario interdisciplinario de estudios andinos, 1996.
- González, Ricardo, “Entre el cielo y el infierno. Arte, ideas y vida en el mundo colonial”, en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- González, Carlos, “‘Lección espiritual’, lectores y lectura en los libros ascético-espirituales de la contrarreforma”, en Carlos González y Enriqueta Vila, *Grafías del Imaginario, Representaciones culturales en España y América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- González Suárez, Federico, *Historia general de la República del Ecuador*, Quito, clásicos Ariel, No. 53, 1969.

- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colon a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Haliczer, Stephen, *Sexualidad en el confesionario*, Madrid, Siglo XXI editores, 1998.
- Heredia, José Félix, *La antigua provincia de Quito de la Compañía de Jesús y sus misiones entre infieles*, Quito, Centro Ignaciano Pedro Arrupe, 2001,
- Jesús, Mariana de, en Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura en la Audiencia de Quito siglo XVII, parte III de la historia general y crítica de la literatura ecuatoriana*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1980.
- Jouanen, José, *La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito (1605-1862)*, Quito, La prensa católica, 1949.
- López, Teresa, *La vida y el arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz S. J.*, Quito, La prensa católica, 1950.
- Loyola, Ignacio de, en Pólit, Manuel Espinosa, *Los ejercicios de San Ignacio, meditaciones y comentario*, T.I, Quito, Victoria, 1960.
- *Los Ejercicios Espirituales*, Madrid, Linkgua digital 2010.
- Lucero, Juan de, *Sermón de la Comendación del alma*, Sermones, Biblioteca jesuita, ANH-Q, p. 40.
- Machado de Chávez, Juan *Perfecto confesor y cura de almas*, T. I y II, Barcelona, Pedro de la Cavallería, 1641.
- Manosalvas, Antonio, “In Methaphysicam”, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989.
- Mercado, Pedro de, *Destrucción del ídolo ¿Qué dirán?*, México, Universidad Nacional Autónoma de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, 2004 (1655).

- *El Cristiano virtuoso, con los actos de todas las virtudes que se hayan en la santidad*, Tunja, Joseph Fernández de Buendía, 1673, libro II.
- *Historia de la Provincia de Nuevo Reino y Quito, de la Compañía de Jesús*, tomo III, Biblioteca de la presidencia de Colombia, No. 37, dirigida por Jorge Luis Arango, Bogotá, MCMLVII.
- *Historia de la provincia de Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús, dedicada al Príncipe de la milicia del cielo, que tiene a su cuidado la Provincia de la Compañía del Nuevo Reino y Quito*, Tomo IV, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1957.
- “Vida del Padre Alonso de Rojas”, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989.
- Mico Buchón, Juan, *La iglesia de la Compañía de Quito*, Quito, Fundación Pedro Arrupe, Residencia San Ignacio, 2003.
- Minois, George, *Historia de los Infiernos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- Miró, Rodrigo, *El hermano Hernando de la Cruz y su significación dentro de la pintura quiteña*, Panamá, Talleres de la impresora Panamá, 1966
- Morán de Butrón, Jacinto, *La azucena de Quito, la V. virgen Mariana de Jesús Paredes y Flores*, Madrid, 1724, en Hernán Rodríguez Castelo, “Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito”, en *Letras en la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, Caracas, Fundación Biblioteca de Ayacucho, 6ta ed., 1963.
- *Vida de Santa Mariana de Jesús*, Quito, Imprenta municipal, 1955 (1697).

-----*La azucena de Quito, que brotó del florido campo de la Iglesia de las Indias Occidentales en los reinos del Perú, y cultivó con los esmeros de su enseñanza la Compañía de Jesús*, Lima, Contreras Impresor Real, 1702.

Mujica Pinilla, Ramón, “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del Barroco Neoclásico”, en *El Barroco Peruano*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, Banco de Crédito, 2003.

----- “Aproximaciones apocalípticas a los “desposorios místicos” de Santa Rosa de Lima, en Ana de Zabala Beascochea, *Utopía, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Escuela profesional de turismo y hotelería, 2002.

----- “El juicio final”, en *Revelaciones las artes en América Latina, 1492 – 1820*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Navarro, José Gabriel, *La iglesia de la Compañía en Quito*, Madrid, Talleres tipográficos de A. Marzo, 1930.

Ortiz Crespo, Alfonso, “La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito. Exaltación de piedra y oro”, en *Patrimonio de Quito*, N. 2, Quito, FONSAL, Diciembre 2005.

Paleotti, Gabriele, *Discurso acerca de las imágenes sacras y profanas*, Bolonia, 1586, en José Fernández López, “Pintura mural en el siglo XVII sevillano”, en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, N. 34, Sevilla, marzo 2001.

Pagden, Anthony, *La caída del hombre natural*, Madrid, Alianza América, 1988.

Peña Montenegro, Alonso de la, *Itinerario para párroco de indios, que se tratan las materias más particulares, tocantes a ellos para su buena administración*, Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, 1648.

- Phelan, John Leddy, “Los jueces juzgados, Una Visita General”, en *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, volumen X, N. 28, mayo-agosto 1992.
- , *El reino de Quito en el siglo XVII. La política burocrática en el Imperio Español*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995
- Ponce Leiva, Pilar, *Certezas ante la incertidumbre. Élite y cabildo en Quito en el siglo XVIII*, Quito, Abya Yala, 1998
- Ramón Triado, Joan, *Las claves del arte barroco: cómo identificarlo*, Serie estilos, volumen 14, Ed. Arin, Barcelona, 1986.
- Rodríguez Castelo, Hernán, “Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito”, en *Letras en la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, Caracas, Fundación Biblioteca de Ayacucho, 6ta ed., 1963.
- , *Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito*, en Gabriela Pólit Dueñas, *Crítica literaria ecuatoriana, Hacia un nuevo siglo*, Ciencias Sociales Antología, FLACSO, Quito, 2001.
- Rodríguez Docampo, Diego, “Descripción y relación del Estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandato del Rey Nuestro Señor en virtud de su real cédula dirigida al ilustrísimo Sr. Don Agustín de Ugarte y Saravia, Obispo de Quito, del consejo de su majestad, por cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo, clérigo presbítero, secretario del venerable Dean y cabildo de aquella catedral, Quito, 24 de marzo de 650”, en Pilar Leiva Ponce, *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*, t. II, Quito, Abya Yala, Marka, Fuentes para la historia andina, 1994.

-----*Relación y descripción del estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandato del Rey Nuestro Señor en virtud de la Real Cédula dirigida Ilmo Sr. D. Agustín Ugarte Saravia, Obispo de Quito, 1650.*

Rojas, Alonso de, “Sermón a las honras de Mariana de Jesús”, Impreso en Lima, 1646, en Rodríguez Castelo, Hernán, *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984.

-----*Sermón qve predicó el M. R. P. Alonso de Roxas cathedatico, qve fve de theologia y oy prefecto de los estudios de la Compañía de Jesús de Quito, en las honras de Mariana de Jesús, virgen ilustre en virtud y santidad, Lima, Pedro Cabrera, 1646.*

Rojas, Pedro de S.I., “Exhortación panegírica y moral en las rogativas que hizo la Real Audiencia y ciudad de Quito, por causa de los terremotos que ha padecido la ciudad de Lima”, Lima, 1689. En Hernán Rodríguez Castelo, *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984.

----- “Exhortación panegírica y moral en las rogativas que hizo la Real Audiencia y ciudad de Quito, por causa de los terremotos que ha padecido la ciudad de Lima, que predicó el día sexto del novenario el M. R. P. maestro Pedro de Rojas, catedrático que fue de prima, hoy prefecto de estudios mayores y calificador del Santo Oficio por la Suprema”, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989.

Romero, Juan, *Breve suma de los afectos con que esta nobilísima ciudad de Quito se portó en los castigos que Dios nuestro Señor quiso enviarle por sus delitos y volvió a suprimir por sus misericordias reventando su monte y cerro de Pichincha este presente año de 1660.*

- Rubiano Vargas, Roberto, “El infierno está cerca del cielo”, en *Patrimonio de Quito*, N. 2, Quito, FONSAL, Diciembre 2005.
- San Idelfonso, Gertrudis de, “Le manifiesta el Señor sus defectos que esta virgen lloró por muy graves”, 1700, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989.
- Santiago, Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1981.
- El barroco Iberoamericano, mensaje iconográfico*, Encuentro editores, Madrid, 1990.
- Sanvicente, *Iglesia de la Compañía, Álbum del Ecuador*, No. 3, Quito, 3 de marzo de 1898.
- Saranyana, Josep Ignasi, “Teología sistemática jesuita en el Virreinato de Perú (1568-1767), en Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica, 1549-1773*, Lima, Fondo editorial Universidad Católica del Perú, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, Universidad del Pacífico, 2007.
- Sevilla Larrea, Carmen, *Vida y muerte en Quito, raíces del sujeto moderno en la colonia temprana*, Quito, Abya Yala, 2002.
- Serur, Raquel, “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida”, en Petra Schumm Ed., *Barrocos y modernos, nuevos caminos en la investigación del Barroco Americano*, Madrid, Vervuert, 1998.
- Terán Najas, Rosemarie, “La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII”, en Eduardo Kingman Garcés (Comp.), *Ciudades de los Andes, visión histórica y contemporánea*, Quito, ciudad, centro de investigaciones, IFEA, 1992.
- Valbuena, Manuel de *Diccionario universal latino-español*, Madrid, imprenta de Don Benito Cano, 1793.

Vargas, José María, *El Arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, litografía e imprenta Romero, 1949.

Vascones, Francisco, *El templo de San Ignacio de Loyola en Quito*, Quito, 1939.

Vereterra y Lavayru, Bash don Ildephonso, *El pecador arrepentido, y retirado a buen vivir, a llorar sus culpas, a hacer penitencia de ellas, y a cuidar de su salvación con diversos y eficaces medios, y diferentes y prodigiosos ejemplos, que le existen a folicitarl con todas veraz*, Imprenta de María Angélica Martí viuda, Barcelona, 1768.

Villamor Maldonado, José, “El más escondido retiro de mi alma”, Zaragoza, 1649, en Hernán Rodríguez Castelo, *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984.

Villamor Maldonado, José de, *El más recóndito retiro de mi alma*, Zaragoza, 1649, en *Prosistas de la colonia*, Quito, Biblioteca ecuatoriana clásica, Corporación de estudios y publicaciones, Fondo Nacional de Cultura, 1989.

Wolfflin, Heinrich, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Paidós Ibérica, 2009.

Artículos en línea

Glave, Luis Miguel, *De rosa y espinas, creación de mentalidades criollas en los andes (1600-1630)*, documento de trabajo N°52, Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo N°52 Serie Historia N°8, 1993, p. 6-12, en línea: <http://www.iep.org.pe/textos/DDT/ddt52.pdf>, 9 de octubre de 2012.

Hall, Stuart, “El trabajo de la representación”, en Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, p. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas, en línea: <http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf>, el 9 de octubre de 2012.

Yarza, Joaquín, “Grandes momentos del arte”, en Artehistoria, en línea:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/4623.htm>, 10 de octubre de 2012.

Archivo

EC-ANE/CS.SG.14.CRIM, caja 1.

“Información seguida en la ciudad de Popayán a dos frailes del convento de Santo Domingo, por haber entrado en el Claustro de monjas de la ciudad”, 1608, f. 1-8; AHMC.

“Sentencia contra los padres Fray Rodrigo de la Cruz y Fray Giego de Guzmán por delitos cometidos en el convento de las monjas, 1609, f. 11-12, AHMC.

Fuentes visuales

Camino del Infierno, Luis de Riaño 1626.

Camino al cielo, Luis de Riaño 1626.

Dibujos, anónimos, impreso Martín de la Cruz, s/f.

Durísimo juicio a las gentes, amen, Diego Quispe Tito, 1675.

Infierno, Alejandro Salas, 1879.

Infierno Bernardo Bitti, 1584.

Instante de la muerte, anónimo, XVII.

Juicio Final, Alejandro Salas, 1879.

Juicio Final Bernardo Bitti, 1583.

Juicio Final, José López de los Ríos, iglesia de Caraburo, 1684.

ANEXOS



Infierno, Alejandro Salas, 1879.





Camino al Infierno y Camino al cielo, Luis de Riaño 1626.



Durísimo juicio a las gentes, amen, Diego Quispe Tito, 1675.



Juicio Final, José López de los Ríos, iglesia de Caraburo, 1684.